99

10

1448/99

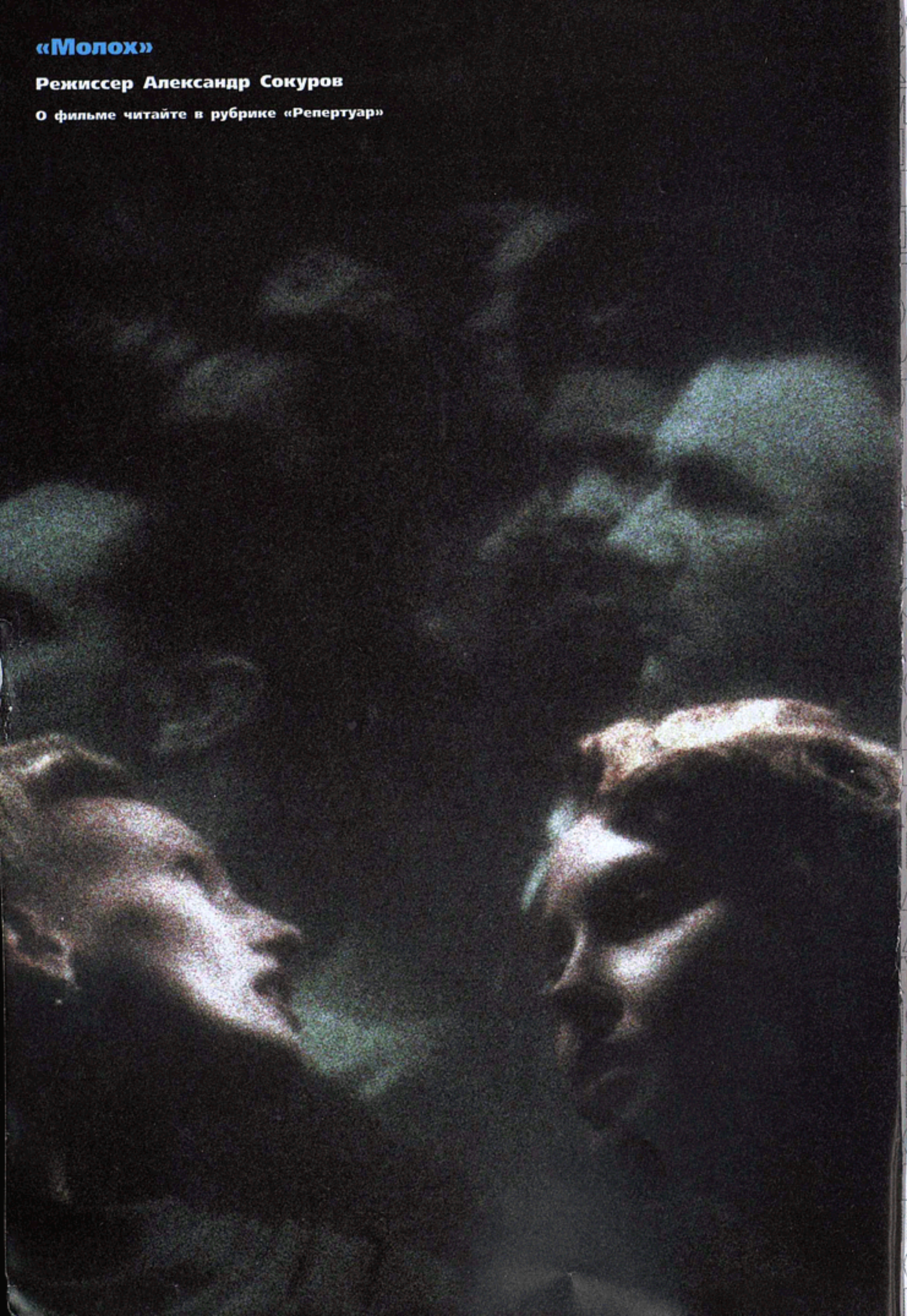
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

«Молох»

Режиссер Александр Сокуров

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»



❑ **В ОЖИДАНИИ ПЕРЕСТРЕЛКИ ВСЕМ ВОРОШИЛОВСКИМ СТРЕЛКАМ, КОТОРЫЕ НАМЕРЕНЫ МНЕ МСТИТЬ ЗА МОИХ БЕЗДАРНЫХ И САМОВЛЮБЛЕННЫХ СВЕРСТНИКОВ, Я СЧИТАЮ СВОИМ ДОЛГОМ НАПОМНИТЬ: СТРЕЛЯТЬ УМЕЮТ НЕ ТОЛЬКО ОНИ.** *ДМИТРИЙ БЫКОВ*

❑ **ИЗ ЧЕГО СДЕЛАН ГИТЛЕР? СОКУРОВ ОЗАБОЧЕН НЕ МИФОЛОГИЕЙ, НЕ ПСИХОЛОГИЕЙ, НЕ СОЦИАЛЬНОЙ ФИЛОСОФИЕЙ, НО — ФИЗИОЛОГИЕЙ БЫТИЯ.** *ИГОРЬ МАНЦОВ*

❑ **СЕГОДНЯШНИЙ МИР ГОВОРИТ ПО-АМЕРИКАНСКИ АМЕРИКАНСКОЕ ПОБЕЖДАЕТ ВО ВСЕМ МИРЕ ПОТОМУ, ЧТО ВСЁ — ОТ ЖВАЧКИ ДО ФИЛЬМОВ — НАЦЕЛЕНО НА ПОДРОСТКОВ.** *АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН*

❑ **ПРЕЕМНИК КУРОСАВЫ ДЛЯ КИТАНО ЯКУДЗА — ЕСТЕСТВЕННАЯ ЧАСТЬ ЖИЗНИ ЯПОНИИ.** *СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ*

❑ **ПО КОМ ЗВОНИТ КОЛОКОЛЬЧИК? КАНН — ВЕЛИКИЙ ДИАГНОСТ. НО ДАЖЕ ОН БЕССИЛЕН, КОГДА ТЯЖКО БОЛЬНОЙ С РАДОСТНЫМ ОПТИМИЗМОМ ЗАНИМАЕТСЯ САМОЛЕЧЕНИЕМ.** *ЛЕВ КАРАХАН*

❑ **ВОСПОМИНАНИЕ О БУДУЩЕМ ПЕРВЫЕ ПОЧТИ ТРИДЦАТЬ МИНУТ ФИЛЬМА ДОЛЖНЫ СТАТЬ ЭКСПОЗИЦИЕЙ К «ШИНЕЛИ».** *ЮРИЙ НОРШТЕЙН*

❑ **КУБРИК — ВЕЛИКИЙ И УЖАСНЫЙ УЖАСНЫЕ ИСТОРИИ ВЫЯВЛЯЮТ АРХЕТИПЫ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО, ДАВАЯ ВОЗМОЖНОСТЬ УВИДЕТЬ ТЕМНУЮ СТОРОНУ ЧЕЛОВЕКА, НЕ СТАЛКИВАЯСЬ С НЕЙ НЕПОСРЕДСТВЕННО.** *СТЭНЛИ КУБРИК*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
ДМИТРИЙ БЫКОВ
Записки заложника

Р Е П Е Р Т У А Р

13
ИГОРЬ МАНЦОВ
Смерть поэта

19
Е.КУТЛОВСКАЯ
По ту сторону жизни

22
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Метафизика красной таблетки

К О М М Е Н Т А Р И И

27
АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН
Биг-маг в системе долби

31
В.ЧЕРНЫХ
Как была завоевана Москва

34
АНДРЕЙ ТУРКОВ
Среди юбилейного «сора»

И М Е Н А

39
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Такеши Китано: понять якудза, или Конец насилия

49
АЛЕН РЕНЕ
Это ерунда
Беседу ведут Кристиан Февр и Фредерик Бонно

Р А З Б О Р Ы

57
ЛЕВ КАРАХАН
Канн-fiction

70
МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ
Откровенность

78
Л.КАЛГАТИНА
Плененные

82
ВАЛЕНТИН КУРБАТОВ
Мы вернулись другими...

85
КОНСТАНТИН ОГНЕВ
Сезон кино в Индии

87
ВАЛЕНТИН МИХАЛКОВИЧ
Телевидение и шизофрения

О П Ы Т

93
ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ
Язык — это баланс, а фильм — сюрприз

98
ЮРИЙ НОРШТЕЙН
Снег на траве

110
КАТАРИНА ВЕНЦЛЬ
Abstract photo-ready-made

M E D I A

115
ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА
Мертвый сезон перед бурей

П У Б Л И К А Ц И И

122
ДЖЕЙН ДЖАЙЛС
«Песнь любви» — фильм-узник цензуры

131
АРМЕН МЕДВЕДЕВ
Только о кино

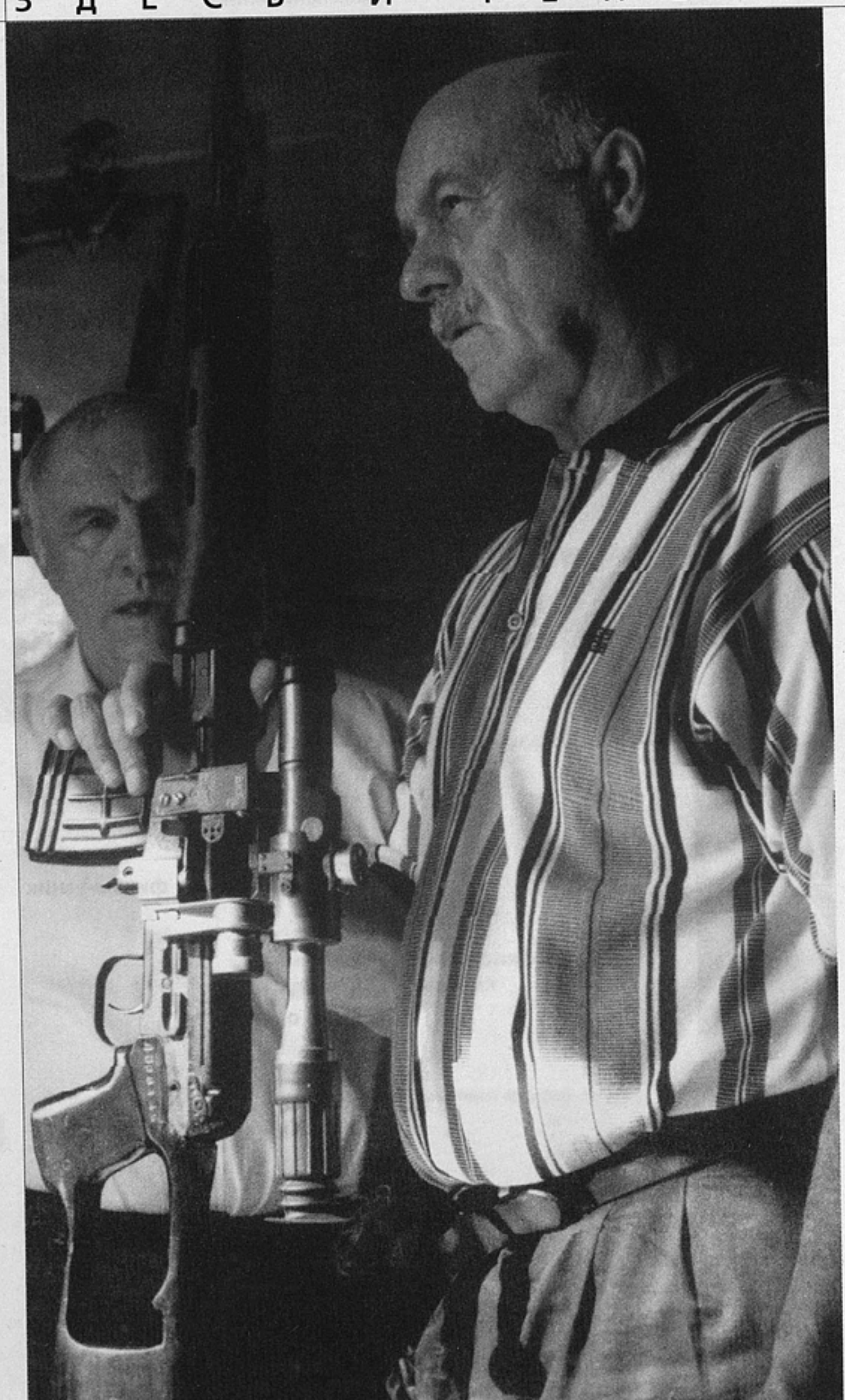
144
ДЖОН БАКСТЕР
Стэнли Кубрик. Биография

159
НИЛ ГЭБЛЕР
Собственная империя

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



М.Ульянов и С.Говорухин на съемках фильма «Ворошиловский стрелок»

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Записки заложника

1

Фильм Станислава Говорухина «Ворошиловский стрелок», который послужил для этих заметок только поводом, своего рода последней каплей и никак в дальнейшем анализироваться не будет, навел меня на грустные мысли о собственном будущем. Впору вешать на лоб югославский «target», которым не так давно щеголяла белградская молодежь. Я отлично понимаю — и это не самомнение, не большие глаза страха, — что мишенью номер один для ворошиловского стрелка являюсь я. Не лично, не в силу своих исключительных заслуг перед антинародным режимом, но в силу принадлежности к одной вечно виноватой прослойке. Конечно, я сам выбирал такую судьбу, но чтобы принять ее совсем уж безоговорочно, моих христианских чувств не хватает.

С «новыми русскими», бизнесменами, бандитами и прочей публикой ворошиловские стрелки всегда договорятся, будучи с ними одной крови. Споются стрелки и с нынешними чиновниками — и те, и другие социально близки. Общей мишенью будет выбран тот, за кого некому вступиться и кто резко осложняет жизнь как тому, так и этому классу. Я говорю об интеллигенции — о неприкормленной ее части.

На протяжении десяти лет бездарные или подлые люди бессознательно или сознательно компрометировали идеи, которые для меня дороже всего. Эти люди всплыли на поверхность русской общественной жизни и сделались ее символами. Доведя страну до белого каления своей наглостью, бездарностью и полным отсутствием чувства меры, они спровоцировали волну народного гнева и теперь, вероятно, первыми попытаются ее оседлать. Гнев же будет направлен против тех, кто, подобно мне, все последние десять лет старательно и безнадежно убеждал бездарей остановиться и не раздражать страну.

Но прежде чем дубина народной войны со всей своей грозной, величественной и так далее силой накроет всех нас, хотелось бы напоследок откреститься от тех, кого принято считать моими ровесниками и единомышленниками. Потому что я не намерен умирать за всякую шваль.

2

Именно наши эстеты спровоцировали ситуацию, в которой народ бешено затосковал по советскому неудобосмотримому кичу. Именно эти эстеты забили все телеэкраны обветшавшей киномакулатурой, выдержанной в канонах большого стиля по-пятидесятнически и по-шестидесятнически. Про себя они, возможно, иронизировали, но вслух очень грамотно рассуждали о том, что это большое искусство. В США, кстати, тоже на полном серьезе защищают курсовые работы по романам вроде «Жатвы».

Российский постмодернизм — в частности, телевизионный да и литературный отчасти — это и есть попытка услужить народу так, чтобы тебе самому было смешно, а народ кушал бы это на полном серьезе.

Картину Говорухина выпустила студия «НТВ-ПРОФИТ», финансировавшая до этого весьма культурные проекты. Видимо, пришло время покупать себе жизнь. Вон оно как все серьезно, а мы и прощелкали.

3

Молодой столп русского православия, а в недавнем прошлом — крутой рокер Иван Охлобыстин недавно заявил, что ему стыдно за своих ровесников, которые кинулись выстилаться под Михалкова. Справедливо: кинулись. Вся молодежь, группировавшаяся вокруг Киностудии Горького, не сумела постоять за свой малобюджетный проект — перспективное начинание, которое Михалков размашисто и безвкусно ошельмовал на съезде российских кинематографистов. Но почему Охлобыстину не было стыдно ни за ровесников, ни за себя, когда все они с такой же размашистой неразборчивостью шельмовали предшественников? Когда снимали самовлюбленные экзерсисы и проводили широкомасштабные презентации самих себя? Когда делали светскую жизнь основным своим занятием, в деталях излагали собственные небогатые биографии, устанавливали подлинный культ своих личностей? Это делалось в то самое время, когда стоило бы ненадолго отвлечься от жратвы и танцев, чтобы возвысить свой голос в чью-нибудь защиту или против какого-нибудь очень уж очевидного свинства вроде чеченской войны, но кому какое было дело! Неужели они не понимали, что их время кончится быстро и за все придется платить? Весь этот пир домовых был только тем и плох, что выжидавшие в тени злопамятные монстры соцреализма с каждым днем, с каждой тусовкой, с каждой провальной премьерой, с каждым интервью Охлобыстина и с каждым фото Литвиновой получали в руки по козырю. Чтобы в некий момент, всеми предчувствуемый, брякнуть этими козырями о стол и сказать: да кто вы такие! Пшли отсюда, кончилось ваше время!

Чему все мы сейчас и являемся свидетелями.

4

Следующая история, может быть, не стоила бы подробного разговора. Но очень уж, по-советски говоря, типичные представители столкнулись в ней. И потому вернуться к конфликту Александра Гордона («Серебряный дождь») и Никиты Михалкова (кинематографический вождь) стоит.

В красном углу ринга — Никита Михалков: пятьдесят три года, десять триумфальных картин, народный артист России, «Оскар», Большой приз жюри в Канне, последний фильм — один из самых дорогих в Европе. Сын известного советского поэта, автора государственного гимна СССР, самого публикуемого литератора в доперестроечной России. Первый секретарь Союза кинематографистов РФ. Не исключает возможности своего участия в президентских выборах 2000 года.

В синем углу ринга — Александр Гордон: тридцать пять лет, выпускник Щукинского театрального училища, автор телепрограммы «Собрание заблуждений», ведущий программы «Хмурое утро» на радиостанции «Серебряный дождь». Сын поэта Гарри Гордона, издавшего свою первую книгу в середине 90-х, когда ему было за пятьдесят. С детства увлекался театром. В 1998 году участвовал в пародийном шоу «Выборы 2000» — выдвигался в президенты под лозунгом «Голосуйте, а то уеду». Однажды уже уехал в Америку, где делал проникнутую антиамериканскими настроениями программу «Нью-Йорк, Нью-Йорк».

По всем приметам автору да и потенциальному читателю этих строк должен больше нравиться Гордон. Как аутсайдер, не имеющий никаких шансов на победу в стране, где по-прежнему обожают победителей. И при всем при этом Александр Гордон представляется мне в этой истории не только проигравшим, что естественно, но и неправым.

А история проста. 15 февраля в программе «Хмурое утро», автор которой по причине утренней депрессии ругает всех и вся, Гордон обозвал Никиту Михалкова на букву «б». Никита Михалков обратился в правительство, лично к Валентине Матвиенко и потребовал чуть ли не отзыва лицензии у «Серебряного дождя». Гордон в свою очередь связался с рядом дружественных изданий: «чтобы люди видели, что он со мной делает». Люди негодуют. Они кричат, что это зажим свободы слова.

Сегодня Михалков, невзирая на регалии и властные полномочия, чужой среди своих. Кинематографисты — народ такой: сами его себе на шею посадили, сами же этой победы ему не простили. А вот Гордон при всем своем хваленом нонконформизме плюнул по ветру. Добавим сюда очевидную несоотносимость весовых категорий: добро бы ему было что противопоставить Никите Сергеевичу — «Хрусталев, машину!» или хоть книжку стихов хороших. Но на его счету пока, увы, только акция «Пирсинг клитора в прямом эфире» да телепрограмма «Собрание заблуждений» с инопланетянами, гостьями из будущего, съемками через вуаль, синими шарами, претенциозными банальностями и дешевым эстетизмом образца поздних 80-х...

И при этом всей своей биографией, убеждениями и представлениями о корпоративной этике я обречен быть на его стороне. Я и сейчас полагаю, что подавать на Гордона в суд и вообще принимать к нему какие-либо юридические меры ни к чему. Но расставить кое-какие акценты в этой истории нелишне.

Гордон не просто нахамил Михалкову — важнее то, что он подставил профессию, как подставляли ее на протяжении последнего времени сотни людей. Все, кто публиковал прослушку, все, кто подменял разборы хамством или перечнем блюд на презентации. Гордон дал Михалкову дополнительное моральное право презирать прессу. А права такого хочет отнюдь не только Михалков. Подавляющее большинство ораторов на последнем съезде Союза кинематографистов о прессе высказывались соответственно. Апофеозом стала пресловутая «моль с жалом», излетевшая на «Кинотавре» из уст Никиты Сергеевича по адресу Дениса Горелова — тишайшего, между прочим, человека. После гордоновского хамства в руках всякого рода врагов свободы печати появился крупный козырь. Не удивительно, если Михалков в глубине души скандалу обрадовался: его враги оказались еще хуже, чем он о них говорил.

Однако с обеих сторон наблюдается какая-то чрезмерная, патологическая ненависть, явно превышающая повод. А все потому, что сошлись антиподы. Михалкова разозлили, и он закусил удила. Когда в него попали роковым яйцом, он ударил ногой по лицу уже связанного лимоновца, а потом, когда лимоновцев перевели в Бутырки, Михалков вместо того, чтобы требовать их освобождения (как поступил бы на его месте всякий интеллигентный художник), включил все свои связи, чтобы нападавшие подверглись справедливому возмездию. Сопоставим ли ущерб, нанесенный пиджаку, с ущербом, наносимым молодым идейным противникам мэтра, — вопрос, мало его занимающий.

Понимает ли Гордон, что в сегодняшней ярости Михалкова есть и его вина? Понимает ли Михалков, что после его действий в истории с лимоновцами хамская выходка Гордона наполнилась жгучим смыслом? Понимает ли хоть кто-нибудь в России, что сегодня порядочному человеку в нашей стране нельзя быть ни на чьей стороне? Потому что в противостоянии Михалкова и Гордона, Макашова и Кобзона, Скуратова и Березовского, Думы и Президента давно *нет правых?!*

Наши либералы, условно представляемые Гордоном, сделали своим пафосом отрицание, а консерваторы, олицетворяемые Михалковым, — вроде как утверждение. За семьдесят лет советской истории все так объелись утверждением, что отрицание стало выглядеть чем-то пристойным, достойным почтения. Любой утвердитель начал казаться потенциальным диктатором. Потребовались 90-е годы, чтобы мы доперли до простой истины: наши отрицатели в своем либерализме гораздо более тоталитарны, чем любые консерваторы. Циники, дорвавшись до власти, никому уже слова вякнуть против себя

не дадут — затопчут, глумливо засмеют, морально опустят интонацией иронического всеведения. Пишут с ошибками, но ощущают себя законодателями мод, диктуют стиль, учат жить. Мне приходилось уже писать о том, что консерватизм и фашизм, которые все мы так любили отождествлять, на самом деле друг другу противоположны. Фашизм — явление модернистское, есть в нем что-то от сексуального извращения, а консерватизм — это душевное здоровье и тихая семейственность. Так что фашизма (в эстетическом, конечно, а не в политическом смысле) куда больше в авангардизме, нежели в традиционном реализме и в поисках национальной идеи. Не случайно Жириновский — завсегдатай ночных клубов.

5

Постсоциалистическое кино прошло в своем развитии два основных этапа.

Первый пришелся на 1986 — 1991 годы, и символом его был Сергей Соловьев со товарищи. Идеология потока картин и публикаций этого периода являла собой причудливый синтез советского романтизма и андерграунда. Полюса не так уж и полярны: очень многие романтики естественным путем ушли в подполье, не находя в окружающей действительности ничего достойного себя. И романтикам, и подпольцам присуща сексуальная неудовлетворенность и болезненные эротические фантазии на этой почве. Ни романтики, ни подпольные люди совершенно не знают жизни и категорически не способны к управлению чем-либо, а получив хотя бы минимальную власть, вцепляются в нее намертво с единственной, по-своему благородной целью: немедля вытащить своих и только своих! Чужие здесь не ходят.

На эстетическом уровне союз андерграунда и совромантизма выражался в чудовищных длиннотах, обилиях «вуали» и пристрастии к широкоугольнику, к демонстративной бессвязности и большому количеству неаппетитного голого тела. В это время работали не только конъюнктурщики и дилетанты, многословно и со всякими умными словами разъяснявшие свои опусы, но и серьезные режиссеры вроде А.Добровольского. Однако нежеланием и неспособностью учитывать элементарные законы искусства они были заражены поровну. В это время кино меньше всего думало о зрителе и больше всего — о тусовке.

С 1992 года, когда прокатная катастрофа стала очевидна, начался второй период, когда зрителя решили вернуть в кинотеатры. Возвращение шло опять-таки в два этапа: сначала зрителя стали улавливать эротикой, детективом и комедией. В названиях стало часто фигурировать слово «русский»: русский бизнес, русская рулетка, русский транзит... Наиболее плодовитым комедиографом стал Кокшенов, героем-любовником — Сидихин, язык персонажей превратился в чудовищный волапюк, причудливо сочетающий в себе брайтонский суржик, блатную феню и лексику серии «Любовный роман» по пять рублей книжка.

На втором этапе возникла идея спасительного (постмодернистского, говорили тогда) синтеза серьезного кино и развлекаловки; по-русски это точнее всех обозначил Андрей Эшпай: «Снимать американское кино класса С с такими понтами, как будто это европейское кино класса В». Результатом этой затеи и стал малобюджетный проект Киностудии Горького, который дал одну очень хорошую картину — «Змеиный источник» Н.Лебедева — и в остальном закончился довольно бесславно.

Естественно, не обошлось без Охлобыстина, чей «Мытарь» по сценарной беспомощности догнал и перегнал «Кризис среднего возраста». По всем сценариям Охлобыстина, кстати, заметно, что главным источником познания реальности для него было именно советское кино 70-х годов, а представления о современности — за отсутствием сегодня реалистического кино — у него еще более размытые.

Замужество весьма кстати приостановило триумфальную кинокарьеру Ренаты Литвиновой, чьи самоповторы, кажется, начали утомлять и ее постоянных трубадуров. Никто из звезд российской (да и казахской, увы) «новой

волны» не повторил свой первый успех: на общем фоне своей генерации более или менее выделяется профессионализмом Валерий Тодоровский, но каждая его следующая картина пустее, площе и претенциознее предыдущей (не случайно его, хотя бы и чисто продюсерское, участие в проекте широкомасштабной экранизации А.Марининой). С.Ливнев утратил контроль над Киностудией Горького и, по существу, оказался одной из первых жертв начинающегося реванша. Но всякий, кто знает продукцию студии, едва ли увидит в его изгнании попрание добродетели. Провал «Мамы» Дениса Евстигнеева окончательно угробил надежды на возвращение зрителя в кинотеатры силами среднего поколения кинематографистов. Умозрительные, искусственные попытки сочетать жанровое кино и эстетизм в очередной раз доказали свою полную беспомощность — как всякое умозрение.

Что придет на смену этому облажавшемуся кинематографу, какая литература сменит Пригова и Сорокина, кого нам предложат в качестве политических кумиров после очередного взмаха неостановимого маятника?

Уж конечно, Лещенко, Винокур, Кобзон или Бабкина имеют куда больше оснований претендовать на роль духовной элиты...

Как не было в России среднего класса, так не было и того культурного слоя, который В.Сорокин презрительно назвал однажды «культурной серединой». Это отсутствие середины сказывается во всем — в неспособности жить настоящим (все устремлены либо в прошлое, либо в будущее), в отсутствии сколько-нибудь состоятельных центристов (всем очевидно, что центристами у нас называют себя люди без убеждений, повязанные с криминалом); иными словами, патология представлена весьма широко, норма же практически отсутствует. В первую очередь это касалось кино и литературы, расслоившихся, как общество: только что все в стране вынужденно принадлежали к классу живущих кое-как — и тут же поделились, как нефть, на фракции, образовав класс живущих отлично и класс практически не живущих. В культуре это отразилось запоздалой и совершенно бессмысленной борьбой архаистов и новаторов, причем новый ее виток пришелся как раз на наше время.

В этой борьбе всякий честный художник может себя ощущать только заложником, и не зря эти слова так рифмуются. На одном полюсе — самовлюбленность, непрофессионализм (понимаемый как авангардизм), отказ от сакральной роли искусства (видимо, в связи с полной несостоятельностью собственных произведений). На другом — сакрализация всего и вся, надрывный патриотизм и спекуляция на родственных, то есть самых неотрефлексированных, дремучих связях. Сталинское «оба хуже» тут как нельзя более кстати. Как прикажете выбирать между абсолютно мертвыми эпигонами Бродского и абсолютно мертвыми эпигонами Рубцова?

В литературе 70-х помимо этих крайностей были Трифонов и Шукшин, Окуджава, Кушнер, Чухонцев. В литературе 90-х такую норму — в высшем смысле слова — олицетворяет пока один Пелевин, наиболее трезвый и остроумный представитель своего поколения и потому тщетно растаскиваемый самыми разными лагерями литературных борцов. Большинство же литераторов по-прежнему озабочены борьбой и противопоставлением призраков: А.Слаповского, к примеру, и О.Павлова. Да кто вообще может читать их обоих?!

Лично у меня равное отвращение вызывают газета «День литературы» с ее черной магией «геополитики» и абсолютно фальшивым народолюбием и «Ex Libris НГ», оккупированный «продвинутой» молодежью, заполненный ее унылым лирическим самовыражением, панибратством с классикой (мы свои, мы свои!) и дикими ошибками как фактического, так и грамматического свойства. Примечательно, кстати, что и здесь предпочитают обозревать либо откровенный масскульт (всякого рода «слепых» и «бешеных»), либо тексты не меньше, чем Витгенштейна или Аверроэса, которые, уж конечно, только и составляют основной круг чтения модной молодежи. Утром ананас, вечером картофельные очистки — так и живем, судари мои!

Проще всего, конечно, было бы объяснить такой радикализм обеих сторон нарастающим радикализмом всего и вся в последнем столетии. Маятник

практически не знал срединных положений — только крайние, только максимально уродливые формы, только доведение до абсурда всех идей. Думается мне, все проще и печальнее: в наше безликое время никто не отваживается быть собой. Всякий норовит прислониться к традиции — архаической либо новаторской, — а ведь именно живой человек не подпадает ни под какие определения, вываливается из рамок... Оттого все наше искусство сегодня, будь то «Ворошиловский стрелок» или «Мытарь», так мертво и так любит иметь дело с трупами: на фоне полного отсутствия живого героя это настырно лезет в глаза. Самое обидное, что живым от их потасовок достается больше всего. Мертвые хватают живых.

6

У нас, конечно, не было никакого второго Серебряного века, о котором, помнится, так любили мечтать девочки-вамп в конце 80-х, собираясь по выселенным домам. И радиостанция «Серебряный дождь», и клубы так называемой серебряной молодежи к тому серебру не имеют никакого отношения. Но, в общем, в конце 10-х годов ситуация была сходная: символизм и даже акмеизм стали такой невыносимой пошлостью, в литературных кафе собиралась такая шваль, богема так растиражировала и захватала пальцами все откровения начала века, что можно понять Блока, приветствовавшего большевиков. Ему казалось, что пошлякам мстит стихия. Когда он понял, что мстят еще бо́льшие пошляки, жить стало негде, нечем и незачем.

И оттого, с удовлетворением наблюдая, как сначала кризис, а потом идеологический откат ударяют по дутым кумирам 90-х, по так называемому среднему классу, по банковским мальчикам и рекламным девочкам, по тусовочной публике и FM-станциям, я не могу не сознавать и того, что вместе с ними исчезает наша свобода.

Наша. Нужная всем пишущим, снимающим и думающим. Скомпрометированная ворами, бездарями и провокаторами.

Когда разоблачают коррупционеров, я тоже радуюсь (хотя ничьих арестов, если речь не идет об убийцах, не приветствую никогда — не то воспитание). Но отлично сознаю, что борьба со злоупотреблениями — в условиях тоталитарного реванша — грозит обернуться комендантским часом и расстрелом за безбилетный проезд. Как оно всегда и бывало. И оттого Совет Федерации, утвердивший-таки думское постановление о нравственной цензуре в СМИ, явно не подумал о последствиях. Лично я с наслаждением закрыл бы «Дорожный патруль» и «Криминал» с их откровенным смакованием трупов и воспеванием силовиков. И надо бы закрыть, по-моему, потому что здравомыслящей частью страны свобода и вседозволенность никогда не воспринимались как синонимы. Но ведь тогда, как всегда у нас и бывает, завтра нельзя будет показать по телевизору даже драку слонов!

Ощущение, в общем, как у какого-нибудь «попутчика» вроде Ал.Толстого или В.Шкловского во время разоблачения РАППа. Все ли-ко-ва-ли! Но только немногие догадывались, что из одних когтей — обладатели которых по крайней мере были фанатиками идеи — культура попадает в другие, куда более ужасные, и у нового хищника принцип один: кушать. После ареста Ежова всем тоже казалось, что пришло время реабилитанса. Он даже начался. После чего всякое понятие о законности испарилось вообще.

Месть консерваторов тем и страшна, что они не умеют остановиться.

Теперь у наших будущих душителей есть *моральная правота*. Индульгенция на все будущие карательные акции. У Говорухина — право создавать наблюдательные советы для борьбы с насилием на экране. У Никиты Михалкова — право не пускать критиков на съезды и видеть в журналистике корень зла. У большинства писателей славянофильского лагеря — повод говорить о диктатуре либеральной критики. И действительно, чем Борис Кузьминский или Виктор Топоров так уж принципиально отличаются от Жданова?

XX век в корне разнится с предыдущим только одним. В XIX одни приличные люди — славянофилы — спорили с другими и истина, не достигавшаяся

в споре, просвечивала в самом его тоне. Писарев и разночинцы резко опустили планку полемики. От их побоищ с оппонентами запахло трактиром, сапогом, кислым дешевым табаком. А на протяжении нашего столетия под разными личинами шел один и тот же процесс: одно зло, не стесняясь в средствах, побивало другое. Ничего другого в XX веке не было, и битва титанов, разразившаяся в 40-е, была апофеозом этого грустного противостояния: вождь против фюрера, инквизиция против черной магии... И если в 40-е было еще понятно, кто лучше, то коммунисты 90-х уже ничем не отличаются от фашистов 30-х.

Судя по всему, наступающий век ничего хорошего нам не сулит. Душевное здоровье и здравый смысл останутся в печальном и бессильном меньшинстве, а различия между дерущимися окончательно сотрутся. За наше недолгое пиршество, когда едва-едва успела сойти больная кровь и осесть пена, нам придется расплачиваться новыми заморозками, и расплачиваться, подозреваю, будут именно те, кто ничего на этом празднике жизни не урвал и удрать за границу не успеет.

Государство сделало для меня одну неоценимую вещь — научило бояться жизни больше, чем смерти. И отвращение, которое питают к жизни большинство наших граждан, выражается в том, что некоторые из них так горячо стремятся стать добровольным пушечным мясом в Сербии.

Под конец меня превратили в заложника. Начало сербо-натовской войны обозначило принципиально новый этап интеллигентского самоощущения в России: Запад сам скомпрометировал все ценности, которые мы так долго противопоставляли российскому менталитету. Свобода слова отождествилась с бомбардировками мирного города. Демократия, уже давно ставшая символом экономического беспредела и творческой импотенции, обзавелась новым атрибутом — бомбой.

Вот тут-то и начались овации на просмотрах «Ворошиловского стрелка», которого бы еще три года назад дружно освистали. Напоминаю: картину эту сделали глубоко благополучные люди, никак от новых времен не пострадавшие.

Поэтому всем ворошиловским стрелкам, которые намерены мне мстить за моих бездарных и самовлюбленных сверстников, я считаю своим долгом напомнить: стрелять умеют не только они.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Молох»

ИГОРЬ МАНЦОВ

Смерть поэта

1

В конечном счете, все приличные фильмы делятся на две категории: те, что транслируют тревогу и оставляют вопросы неразрешенными, и те, что снимают тревогу, предлагая вразумительные ответы.

Большому кино нужна хорошая литература. В умеренных дозах, как прививка герменевтической глубины и системы внутренних мотивировок. Иногда, впрочем, даже опытный постановщик пренебрегает предложенным литературным материалом, его сознание двоится, а интенции противоречат одна другой. Получаются странные, прихотливые кентавры, где литературное и фильмическое не могут ужиться, отказываются соответствовать друг другу. Такова «Нежная кожа», как представляется, лучшая картина Франсуа Трюффо. Здесь все неточно, неправильно, наоборот, вопреки... Трюффо словно не замечает, что заявленная им фабула отторгается визуальной тканью. Избыточность визуально-ритмической информации необъяснима, раствор перенасыщен. Что все это означает? Режиссер и сам не знает ответа. Чувства, желания, впечатления, огромный мир, который переполняет душу постановщика, не умещаются в тесное пространство тривиального адюльтера. Финальная смерть — не более чем формальный жест, констатация авторского бессилия (и отчаяния). Жена стреляет в любимого, но бесхарактерного мужа-изменника. В упор, из охотничьего ружья, насмерть. Однако совсем не это трагическое обстоятельство тревожит внимательного зрителя. Необязательные детали, случайные реплики, психофизическое несоответствие любовников рождают ощущение катастрофы.

Не фабула, а способ ее преодоления — вот что волнует и восхищает в камерной,

«Молох»
Автор сценария **Ю.Арабов**
Режиссер **А.Сокуров**
Операторы **А.Федоров, А.Родионов**
Художник **С.Коковкин**
Звукооператоры **В.Персов, С.Мошков**
В ролях: **Е.Руфанова, Л.Мозговой, Л.Сокол, Е.Спиридонова, В.Богданов, Л.Елисеев, А.Шведерский, С.Ражук и другие**
«Ленфильм», Госкино РФ, Fusion product, Zero film
Россия — Япония — Германия
1999

но одновременно всеобъемлющей, почти эпической картине Трюффо. Не так ли точно на протяжении двадцати лет пребывает в диалектическом единоборстве с драматургией своего постоянного соавтора и соратника Юрия Арабова Александр Сокуров? Дело дошло до того, что в фильме «Тихие страницы» Арабову были доверены лишь некоторые диалоги, а в картине «Мать и сын» от исходного замысла сценариста осталось совсем немного. Помнится, на занятиях своей вгиковской мастерской Арабов ненавязчивым пунктиром размечал будущую полноценную историю: сын ухаживает за больной матерью, в результате отдает ей все свои молодые силы и умирает вместо нее. История жертвенности и эгоизма, преждевременной смерти и противоестественного возрождения, история глубоких и драматичных человеческих отношений.

Сокурову, однако, так много не требовалось. Его изощренный пластический этюд оставляет психологию и отвлеченную метафизику без внимания. Чувственная натура постановщика выстраивает свою, отдельную стратегию восприятия. Сокуров часто присягает на верность великой литературной традиции (русской в первую очередь). Но на деле Сокуров преодолевает литературу. Сокуров подсознательно ощущает и, не побоюсь сказать, презирает неантропоморфный характер литературы. Сокуров слишком, до боли внимателен к своей человеческой данности. Сокуров бежит литературных клише, стирает общие места, ищет свой, неизрасходованный сюжет, неприкосновенный запас, слова, нетронутые чужими руками.

2

«Я сижу в баре, среди бела дня, поэтому наедине с барменом, который рассказывает мне свою жизнь... Вот как дело было! — говорит он, моя стаканы. Подлинная история, стало быть. Верю! — говорю я... Да, говорит он еще раз, так было дело! Я пью — я думаю: человек что-то испытал, теперь он ищет историю того, что испытал...» (М.Фриш. «Назову себя Гантенбайн»).

В исходном сценарии Юрия Арабова «Мистерия горы» два ключевых объяснения Ади и Евы происходят в спальне. Александр Сокуров неожиданно изменяет место действия. Со спальней граничит ванная комната, территория, приобретающая своего рода сакральное значение. Здесь начинается первый диалог и полностью происходит второй, когда Ади открывает возлюбленной свои самые заветные мысли.

В перестроечное время, когда старые и новые картины Сокурова выходили одна за другой, многочисленные интервью режиссера с удивительным постоянством варьировали одну и ту же тему. Вспоминая учебу во ВГИКе, он отмечал неустроенность (мягко говоря!) своего студенческого быта. Телесные муки: тесно, шумно, попросту невозможно нормально помыться. Настойчивость, с которой Сокуров возвращался к теме угнетения тела, подлинное отчаяние интонации выдавали болезненную озабоченность режиссера собственным прошлым. Человек, привыкший жить насыщенной внутренней жизнью, особенно остро воспринимает бессмысленную тяжесть бытовых проблем. Он умеет разбираться со своей душой, но как перенести отсутствие горячей воды в душе, а то и душа как такового? Телесные мытарства воплощают социальную несостоятельность человека и гражданина. В конечном счете, все творчество Сокурова — исследование, реабилитация, обоснование позиции «маленького человека», любимого персонажа русской литературы.

«Мне все время казалось, что мой социальный уровень безнадежно низок. Когда я заканчивал школу, я считал, что шансов выйти в какую-то серьезную жизнь у меня нет... Это было очень тяжелое для меня время. Я оказался в Нижнем Новгороде, тогда Горьком, где были родственники мамы, которым я был абсолютно не нужен; жить мне было негде, денег не было, очень болели ноги... Мне только-только исполнилось семнадцать лет. Было ужасно одиноко и вообще так плохо, что сейчас я предпочитаю никогда не вспоминать о том времени...»[1]

«Человек что-то испытал, теперь он ищет соответствующую историю, нельзя, кажется, долго жить, что-то испытав, если испытанное остается без всякой истории...» («Назову себя Гантенбайн»).

---

[1] Сокуров А. Я шел к профессии режиссера очень рационально. — «Кино-глаз», 1994, № 3, с. 24.

Лукино Висконти в «Гибели богов» бросает на фашистов небрежный взгляд аристократа. Небрежность подчеркнута: незатейливые движения трансфокатора, нервные, порывистые, психологически немотивированные. Трансфокатор акцентирует дистанцию. Аристократ держит расстояние. Периодически с интересом приглядывается к лицам и опасным поворотам сюжета. Аристократ видит «больших людей», полубогов или просто богов. Архетипы, мифологию, опасные связи, кровосмешение, кипение страстей, обещающих миру крушение. Аристократ эстетически озабочен. Кроме того, брезглив. Приблизившись к этическому пределу, политкорректно молчит, со сдержанным любопытством разглядывая тех, кто предел переступает.

Сокуров в «Молохе» подходит слишком близко, он встревожен, растерян, но настойчив. В первом приближении (аристократический монокль, трансфокатор, Висконти) хорошо различимы породистые арийские лица, нарядная форменная одежда, строевая выправка, железная воля. При максимальном приближении (настойчивый Сокуров) картина резко меняется: усталая кожа, круги под глазами, выпуклый животик, нервы ни к черту, руки трясутся, тело будет предано земле...

«Из организма выходит вся вода... Не трогайте меня! Я умираю...» — взывает к возлюбленной всемогущий вроде бы фюрер. Впрочем, Ева зовет его вполне по-домашнему: Ади. «Вы молоды и не знаете, что такое болезнь», — твердит испуганный человек под простыней. «Тело не служит. И внутри кто-то сидит. Вы хотите пошевелить рукой, но рука не поднимается. Ноги отказываются ходить. Жизнь уходит вместе с водой...»[2] Сценарист добавляет: в кармане его рубашки «были хлебные крошки и смятый конфетный фантик».

Определенно: шарить по карманам вождей и полубогов Висконти не с руки. Арабов и Сокуров приближаются настолько близко, что преодолевают имя Гитлер, которое обозначает этический предел, крайнюю степень падения, почти абстракцию, и оказываются на расстоянии вытянутой руки от измученного жизнью обывателя по имени Ади. Соавторы утверждают, что это и есть базисное явление — испуганный человек в мокром, потерявшем цвет белье. Адольфа Гитлера можно рассматривать как частный случай, инкарнацию, одно из возможных воплощений базисного персонажа Ади.

Сокуров озабочен не мифологией, не психологией, не социальной философией, но — физиологией бытия. Его интересует предельный телесный опыт, а не культурно-историческая конкретика. Исторический анекдот — визит Адольфа Гитлера и его приближенных в неприступный альпийский замок весной 1942 года — постепенно сходит на нет, условные персонажи умирают в безусловно реальных актерских телах, а не наоборот, как требует того тривиальное игровое кино.

Редкие крупные планы Ади окончательно устраняют историческую дистанцию. Сокуров добивается поразительной амбивалентности восприятия. Конечно, это не Гитлер, но — обыватель Ади, с которым возможна идентификация. В то же время изредка звучащее историческое имя сообщает статус реальности тому абсолютному Злу, которое с этим именем неизбежно связывается. В мире богов и полубогов имя намертво скреплено с идеологией персонажа, имя — это миф, отдельная история, сюжет для рассказа, драмы, повести или романа. Человек приговорен к имени, а значит, к целому комплексу характеристик и микросюжетов.

Сокуров нарушает устойчивую связь имени и его телесного воплощения. Зло присутствует как некая потенциальная возможность, но так и не реализуется на уровне драматургии. Характерно, что режиссер не считает допустимым оставить в окончательной версии картины следующий эпизод, коротко прописанный в сценарии: «В белоснежном боксе чьи-то руки, одетые в резиновые перчатки, опустили новорожденных щенков в раствор кислоты». Это те самые щенки, которые очень не понравились уставшему с дороги Ади.

Конечно, для Сокурова совершенно неприемлема подобная сцена. Экстремальные события невозможны, ибо резко деформируют изображаемый мир: «маленький человек» превращается в «большого», зритель теряет возможность психофизической идентификации с действующим лицом и телом актера; зритель попросту, как это принято в традиционном кино, соотносит собственную идеоло-

[2] Здесь и далее цит. по: А р а б о в Ю. Мистерия горы. — «Искусство кино», 1999, № 5.

гию с идеологией экранного героя, с его литературным портретом, сложившимся под пером сценариста.

Исторический Гитлер мог бы не только утопить щенков, но и решиться на кое-что похуже. Однако квазидокументальное кино Сокурова представляет не Гитлера, а возможность Гитлера. Здесь все находится в процессе становления, так никогда и не достигая завершающей фазы — свершения. Сокуровский мир — вечное, нескончаемое настоящее, вот почему он так безупречно киногеничен. Вот откуда тревога — по сути, эмоциональная доминанта всех картин режиссера. Вечная неопределенность, вопросы без ответа, дурная бесконечность безукоризненных пластических вибраций достигли выразительного предела в фильме «Мать и сын», где идея общечеловеческого смысла, казалось, потерпела окончательное поражение в борьбе с идеей индивидуального фантазма режиссера.

«Каких-нибудь два-три случая, самое большее, — вот и все, что есть за душой у человека, когда он рассказывает о себе, вообще когда он рассказывает: схемы пережитого, но не история, — говорю я, — не история» («Назову себя Гантенбайн»).

Недоверие Сокурова к чужому опыту (а что такое сюжет, если не чужой опыт?) всегда провоцировало отказ от объявленной драматургии и внутреннюю борьбу со сценарием. Фильмы становились все более герметичными. В «Молохе», доверившись Арабову и практически полностью перенеся на экран текст и структуру сценария, Сокуров переводит свой кинематограф в принципиально новое качество. Гитлер здесь, не теряя физиологической достоверности, становится именно героем истории (с маленькой буквы), внятно раскрывающей человеческую составляющую абсолютного, инфернального Зла.

4

Язык высокой культуры в сущности репрессивен. Он производит отбор, канонизируя допустимые сюжеты, исключая прочие. Высокая культура не вполне понимает, как следует подступаться к любви так называемых Евы и Ади. Скорее всего, никак. «Любовь Адольфа и Евы» — логическая ошибка, нонсенс, невозможный, запрещенный мотив. Язык высокой культуры не умеет соотнести возвышенное чувство и крайнюю степень морального падения. «Большие люди», реальные Адольф и Ева подотчетны разве что языку агитпропа.

Нелепый эпизод эпопеи «Освобождение»: немецкий актер Фриц Дитц, сыгравший, кажется, всех Гитлеров восточноевропейского кино, невыносимо таращит глаза, хлопает губами, дрожащей рукой предлагает возлюбленной Еве яд... Кто он ей, кто она ему, к чему этот утрированный драматизм, безумный маскарад?! Русские танки на окраине Берлина, неудачливых властителей мира по справедливости приходится ненавидеть, и только.

Существует, однако, неоформленный язык первобытного человека. «Маленький человек» изобретает культуру заново, для него не существует ее репрессивной функции. Никаких табу, полная свобода выражения. Описать квази-Гитлера, как ни странно, удобнее всего оказалось на языке Андрея Платонова. Первая и последняя на сегодняшний день картины Арабова — Сокурова «Одинокий голос человека» и «Молох» неожиданно дополняют и объясняют друг друга.

Не нужно обращаться к литературным экспертам для того, чтобы обнаружить генетическую связь между речью платоновских героев и репликами истинных арийцев из сценария Юрия Арабова. И лирика, и гротеск неподотчетны здесь традициям высокой культуры. Мир всякий раз проверяется на устойчивость, плебейский язык донельзя провокативен.

«Вскоре после тюрьмы, уже на отдании лета, — когда ночи стали длиннее, — Никита, как нужно по правилу, хотел вечером запереть дверь в отхожее место, но оттуда послышался голос:

— Погоди, малый, замыкать!.. иль и отсюда добро воруют?» (А.Платонов. «Река Потудань»).

Тема телесного низа, «трупного чая», физиологических отправлений то и дело возникает на страницах арабовского сценария, гротеск[3] которого обусловлен

[3] То, что в фильме арабовский текст звучит по-немецки (автор литературного перевода М.Коренева) и синхронно переводится на русский тихим, лишенным актерских интонаций голосом, усугубляет контраст между гротескным характером монологов и обыденным способом их подачи.

одновременно Платоновым (в стиле вышеприведенной цитаты) и Граучо Марксом, которого Арабов горячо почитает.

Драматург корректирует «Застольные разговоры Гитлера», текст которых использован в сценарии, воспроизводя утопический стиль мышления и язык утопии. Впрочем, утопическое сознание присуще только Ади, пребывающему в плену грандиозных, маниакальных идей, мечтающему засеять поля Украины крапивой, а болота Белоруссии сплошь засадить камышом. Ближайшее окружение Гитлера представлено и в сценарии, и в фильме компанией недалеких, но ловких и своекорыстных циников-прагматиков. В контексте картины это не идеологические соратники, а недоумевающие по поводу поэтических утопий фюрера, глубоко ему враждебные, но тщательно скрывающие это буржуа. Вполне искренни только Ади и — наедине с ним — Ева Браун. Все прочие персонажи функциональны и лишены психологических проявлений.

« — Осве... (Освенцим. — *И.М.*) где это? — спросил он у Мартина.

— Нигде, — ответил тот, — такого нету.

— А если нету, то почему она говорит?

— Мало ли что может сказать женщина, пусть даже и обворожительная, — кашлянул Мартин в кулак» («Мистерия горы»).

Его обманывают, над ним смеются. Доверчив, как ребенок. Пленник утопии, капризный Поэт, дитя восторгов: «Я вам не дам покоя!..» Как же, помним: «И вечный бой, покой нам только снится...»

Укрепляя собственный статус, высокая культура отводит Поэту едва ли не самое почетное место в мировой иерархии. Точнее, сам Поэт отводит себе почетное место, ибо он — ключевая и смыслообразующая фигура высокой культуры. Вот почему развенчание Поэта, даже попросту объективная оценка его деятельности и морального облика средствами высокой культуры невозможны!

Попытки описать инфернальное зло на языке поэтических тропов приводят к появлению очередного прекрасно порочного падшего ангела, вроде врубелевского Демона или персонажа Хельмута Бергера из «Гибели богов» Висконти. Хельмут Бергер, эдакий «юноша бледный со взором горящим», гипнотизирует, что прибавляет злу обаяние и невидимую силу.

Критика поэтического дискурса и сопутствующих ему жизненных обстоятельств возможна только средствами «простого, плебейского языка». Эта языковая стратегия, включая не столько даже брутальную лексику, сколько соответствующий стиль мышления, позволяет адекватно описать некоторые, доселе запрещенные для беспристрастного анализа феномены. Платоновский язык стряхивает мишуру, ставит под сомнение поэтическую спесь, помогает прокрасться в интимное пространство исторического персонажа и разглядеть маленького человека, неуверенного в себе обывателя, культивирующего свою исключительность, свой художественный гений и подчинившего окружающий мир параноидальной гордыне.

Как это все знакомо: вдохновенные речи, безумные глаза, а рядом — преданная (в обоих смыслах), любящая женщина, чье присутствие в опасной близости от большого Художника должно отличаться ненавязчивой и кроткой простотой.

«Разве от женщины мы требуем понимания?.. Чем женщина глупее, тем она выразительнее. Не случайно жены великих людей были сплошь идиотки... Я вам скажу по секрету, — здесь фюрер понизил голос, — великий человек вообще не должен жениться. Потому что он принадлежит всем без исключения. Как воздух. Как солнце» («Мистерия горы»).

Николай Заболоцкий, прошедший в 20-е годы хорошую школу «первобытного языка» и получивший в награду за успеваемость свободу от гордыни, сопутствующей всякому беззаветному Художнику, исчерпывающе описал подобный человеческий тип в стихотворении 48-го года:

Откинув со лба шевелюру,
Он хмуро сидит у окна.
В зеленую рюмку микстуру
Ему наливает жена.
О чем ты скребешь на бумаге?
Зачем ты так вечно сердит?
Что ищешь, копаясь во мраке
Своих неудач и обид?

«Зачем ты так вечно сердит?» — вот вопрос, который до сценария Арабова, до фильма Сокурова показался бы совершенно неуместным по отношению к бесноватому фюреру. Осмелившись низвести беспрецедентного злодея Гитлера до частного случая, до инкарнации вдохновенного Художника, авторы добились того, что инфернальный образ стал психологически достоверным.

Гитлер как частный случай поэтического безумия — вот один из ключевых мотивов картины. Нескончаемая речевая ткань подменяет какое бы то ни было действие. «Капля. Каплевидная форма. Общая каплевидность...» — претенциозная лексика резко контрастирует с аскетичной манерой Сокурова, который всегда снимает историю повседневности. Никаких аффектов — муки творчества и болтовня. Но именно в повседневности зреет то, что становится потом фейерверком, нацистским парадом, танковой колонной, триумфом воли...

5

Вместе с тем, повседневность — это территория, где один человек приближается к другому на расстояние вытянутой руки. Нежность и боль — очевидные следствия человеческой близости. Повседневность сильнее идеологии, лозунги она перерабатывает в интимное бормотание и нескромные взгляды.

«Пока вы живете на свете, буду жив и я...» — неожиданно шепчет Ади в сцене финального прощания. Волюнтаризм авторского решения потрясает. Одной репликой Арабов радикально меняет стратегию восприятия. «Он отошел, низко наклонив голову, чтобы никто не обнаружил его чувств». Вдохновенный поэт насилия, невменяемый мистик, замученный обыватель, Ади так же нуждается в любви, как и прочие «двуногие твари». Так история человека неограниченных возможностей заканчивается невозможным событием.

«Я люблю тебя со всеми твоими слабостями, со всем ничтожеством... Я просто хочу сказать тебе, что устала скрывать свою любовь», — настойчиво твердит ему Ева. Этот монолог удивляет откровенным простодушием. Высокая культура имеет в своем арсенале такое изощренное оружие, как подтекст. Ее персонажи, начиная с текстов Ибсена, Гамсуна и Чехова, не равны своим словам, все время что-то выгадывают, измышляют, лгут и лицемерят. Однако фильм не содержит никаких подводных течений. На расстоянии вытянутой руки человек прост, даже примитивен: взгляд, дыхание, кожа да кости. На близком расстоянии Гитлер развоплощается, исчезает.

«Пока вы живете на свете, буду жив и я...» — смерть Поэта, бесноватого небожителя, возвращение к человеческой материи. Как всегда, изобразительная стратегия постановщика завораживает. Но, пожалуй, впервые Александр Сокуров смиряет свой выдающийся талант во имя торжества ясности. Он завершает картину репликой Евы, которой в литературном сценарии нет: «Tod ist Tod...» — «Смерть есть смерть, ее нельзя победить». Это приговор поэтической дерзости. Бог есть любовь, и Ева догадывается об этом. В себе и своем теле человек не способен найти смысл, обоснование собственного существования. «Пока вы живете на свете, буду жив и я» — ровно столько, а дольше не имеет смысла.

В давней балладе Вячеслава Бутусова согрешившего героя обрекали на страшную участь. «Пусть никто никогда не полюбит его, пусть он никогда не умрет!» — звучал приговор человеческого суда. Но ведь эта страшная участь — добровольный выбор Поэта, например, Ади. «Чумы скоро не будет, — сообщил он. — Мы победим смерть».

Как водится, жена стреляет в Поэта: удачно, наповал — в картине Трюффо, неумело и безрезультатно — у Сокурова. Вполне объяснимый архетип: таким буквальным образом земная женщина внушает зарвавшемуся Художнику, что смерть неизбежна, а поэзия отнюдь не всемогуща.

В конечном счете, все приличные фильмы делятся на две категории: в одних стреляют наповал, а в других безрезультатно. В одних Поэт остается при своем высокомерии, в других — возвращается к людям.

Впервые Александр Сокуров сделал картину, способ потребления которой неоднозначен, а смысл, наоборот, однозначен.

«Подлинная история, стало быть. Верю! — говорю я».

Е.КУТЛОВСКАЯ

По ту сторону жизни

Фильм А.Хвана «Умирать легко» труден для оценок в силу двойственности его эстетической природы. Создается ощущение, что все элементы в нем парадоксально балансируют на грани «фола» и художественного качества. Хван — режиссер, безусловно, визуально одаренный. «Картинка» в фильме выразительная. Изображение (оператор А.Сусеков) ориентировано на образцы хорошего европейского кино. Все «высвеченные» камерой мелочи — от желтых нубуковых сандалий и круглых очков до плавно закрывающихся стекол машины — создают пространство качественного бытового дизайна, мягкого, ненавязчивого, но гипнотически влекущего взгляд. Удовольствие от красиво выбранных ракурсов и утонченных искажений в кадре сравнимо с удовольствием от профессиональных фоторабот.

Вместе с тем в эту красоту (сознательно или нет) все время привносится элемент некоторой тошнотворности. Вот один из первых эпизодов картины, демонстрирующий всю неоднозначность ее эстетики. Натюрморт, выполненный на столе, покрытом клетчатой скатертью. Крупные спелые яблоки и желто-зеленый виноград аппетитно покоятся в вазе. Чуть ниже радует глаз фиолетовый овощ баклажан. Рядом — большой стеклянный кувшин, наполненный свежим молоком. К этому простенькому изыску подходит простая девушка Лиза в простом белом халате. Глядя на «натюрморт», Лиза медленно наливает молоко в прозрачный стакан и с удовольствием выпивает. Ассоциативный ряд срабатывает быстро и неотвратимо: на душе и в животе у зрителя становится нехорошо.

Далее за фруктово-молочно-овощной зарисовкой следуют кадры, где Лиза обнаруживает, что за ней следят, и отправляется на поиски фотографирующего ее маньяка. Она врывается в его логово аккурат в тот момент, когда маньяк предпринимает попытку самоубийства, бедной Лизе приходится вынимать его из петли и по мере сил приводить в чувство. Что это? Намеренная провокация или случайность? Натюрморт, вызывающий у зрителя чувство дурноты, призван предвосхитить весь пос-

«Умирать легко»
Авторы сценария **И.Бирюков, Л.Улицкая**
при участии Г.Ряжского
Режиссер **А.Хван**
Оператор **А.Сусеков**
Художник **Г.Широков**
Звукооператор **Г.Набатников**
В ролях: **А.Лазарев-мл., П.Кутепова, Г.Тараторкин, С.Брагарник, А.Тютин, Е.Шевченко и другие**
«НТВ-ПРОФИТ» при участии «Патмос-медиа»
Россия
1999

ледующий негатив, или у Хвана просто крепкий желудок, не ведающий о мелких пакостях щедрых даров природы?

Картина сделана так, что не всегда можно отличить режиссерский «прокол» от режиссерского трюка, понять, где — принципиальный эпатаж и антихудожественность, имеющая статус спецэффекта, а где — элементарная нехудожественность. Фильм не дает ответа на эти вопросы, зато позволяет рассматривать себя подобно «кляксе», в которой легко читается множество разнообразных фигурок.

По-видимому, продюсеры Хвана рассчитывали получить от него триллер — леденящую кровь историю про влюбленного маньяка, который методично отправляет на тот свет недоброжелателей своей пассии. Однако делать триллер всерьез, иначе говоря, заботиться о соблюдении известной меры житейской и психологической достоверности, позволяющей зрителю идентифицироваться с происходящим, Хвану, как и большинству наших режиссеров, не с руки. Его гораздо больше занимают другие проблемы. В частности, продолжающаяся из фильма в фильм полемика с Ф.М.Достоевским — иначе говоря, навязчивая идея режиссера показать «преступление без наказания».

В фильме «Дюба-дюба» студент-сценарист шел на повторение раскольниковского эксперимента, дабы выяснить: «тварь ли он дрожащая или право имеет». В картине «Дрянь хорошая, дрянь плохая» гордый кавказский человек два часа держал на мушке женщину и годовалого младенца, чтобы доказать себе и другим, что он мужчина, а не слюнтяй и его нельзя «кинуть», как лоха. В новом фильме Хван изобретает очередной мотив, полемически оправдывающий убийство, — любовь. По Достоевскому, склонность к преступлению возникает на почве холодной иппохондрии, мании величия и презрения к людям, а любовь ведет к смирению, покаянию и новой жизни. Хван же совершенно иезуитски заставляет своего героя убивать именно ради любви.

При этом никакой собственно любви в кадре нет. Хрупкая, инфантильная Лиза в исполнении П.Кутеповой мало походит на объект испепеляющей страсти. А.Лазарев-младший, играющий Илью, тоже не напоминает страстно влюбленного. Его чувства выражаются главным образом в бесконечном повторении трех фраз: «Лиза, я люблю тебя!», «Лиза, я не могу без тебя!», «Лиза, я убью всякого, кто тебя обидит!», — и этот сценарный минимализм при полном отсутствии психологических обертонов и оттенков превращает героя не в человека даже, сколь угодно безумного, а в чистого зомби, неуклонно следующего заданной режиссером программе. Поскольку вокруг этого биоробота — обычные люди, не плохие и не хорошие, и каждый из них хоть чем-нибудь да обидел бедную Лизу, ясно, что Илья не остановится, пока не истребит всех до единого персонажей картины. Перепуганная Лиза умоляет его прекратить, пытается предупредить и спасти потенциальных жертв, но переключить программу в сознании Ильи невозможно. Он идет до конца, что позволяет режиссеру пустить в ход весь набор жанровых аттракционов: автомобильные гонки, нарастающий саспенс, баррикадирование дверей, похищения, взрывы, выстрелы и т.д. Однако весь этот ужас никого всерьез не волнует. Зритель не испытывает ни страха, ни сострадания, потому что сострадать тут, в принципе, некому.

По пути от Достоевского к триллеру режиссер «разлагает» характеры своих киноперсонажей до нуля. Илья — Раскольников — оказывается не философом преступления, а запрограммированным маньяком, который ни в чем не раскаивается и кончает жизнь самоубийством. Психотерапевт Феликс — Порфирий Петрович — трансформируется из умного, опытного аналитика, при первой же встрече с Раскольниковым видящего его насквозь, в ничтожного эгоиста и профессионально несостоятельного доктора (именно он залечил Илью до агрессивной невменяемости). Лиза из кроткой и героической Сонечки Мармеладовой превращается в заурядную любовницу, напуганную преступлениями Ильи так, что спасает себя, а не его душу.

Известные исполнители А.Лазарев-мл., П.Кутепова, Г.Тараторкин, С.Брагарник в роли не очень понятной тетушки-интриганки играют не плохо и не хорошо — никак. Они формально существуют в отведенном им сюжетном пространстве и не мешают ни друг другу, ни режиссеру, ни зрителю. В фильме вообще нет никакой психологии, столкновения характеров, внятно обозначенных конфликтов; истоки всех коллизий уводят к каким-то тайнам, скрытым в далеком прошлом, и докопаться до них — все равно что снять вторую серию «Умирать лег-

ко». Лучше уж не вдумываться что, как и почему и воспринимать происходящее как чередование самодостаточных «трюков» и отчасти приятных, отчасти эпатирующих «картинок».

Что это? Неумение снимать жанр? Сознательная пародия на триллер? Или доведение до логического предела, до химической чистоты некоторых стилевых тенденций, характерных, в частности, для так называемого малобюджетного кино. Его авторы любили изобрести какой-нибудь искусственный, высосанный из пальца конфликт, чтобы «взбодрить» драматургически невнятную реальность и развернуть на экране бурное действие со стрельбой, беготней, трупами и наркотическими видениями. Отличие фильма Хвана от предшествующих малобюджетно-жанровых опусов состоит не в увеличении бюджета, а в принципиальном искоренении общественно-значимых реалий типа мафии, власти или провинциально-школьного тоталитаризма. «Умирать легко» — абсолютно частная история, освобожденная равно от психологии и от социальности; криминальный сюжет, основанный на фантастических допущениях и разыгранный с участием персонажей-фантомов. А в этом лабораторном пространстве уже можно все; можно всласть предаваться любимым стилистическим упражнениям: в красивое подмешивть тошнотворное, в высокое — низкое, в ужасное — смешное; дезавуировать походя этические заветы великой русской литературы и эстетизировать смерть; словом, без особого покушения на общественную нравственность реализовать тот негативистский пафос, который является важнейшей чертой режиссерского дарования А.Хвана и многих его идейных соратников.

Визуальное обоснование преступления в некоторых сценах фильма — бесспорная удача. Весьма небанально снято первое убийство, положившее начало преступлениям Ильи и связанное с искоренением причины его сексуальных комплексов. В фильме столь сложная психологическая процедура определяется просто: «вырвать корешок», а в образе «корешка» предстает травестированный персонаж — дама с огромным белым бантом в русой косе, в белом платье и с белым лицом (как молоко в стакане, которое сладко пила Лиза). Ее зовут Наташа, и когда-то на выпускном вечере она изнасиловала Илью, сбив ему всю программу и сделав из него импотента. Наташа выполнена Е.Шевченко в откровенно комиксном стиле: этакая кукольного вида сволочь с голосом, выводящим пронзительно-стервозные ноты. Актриса вносит в эстетику образа необходимую комическую крамолу, «снижая» готовящуюся трагедию и «стирая» границы ужасного. Она — парадоксально-смешной ужас, который из трагического наваждения превращается в занимательный фантом.

Сам факт физического устранения Хван тоже превращает в остроумно организованное зрелище. Небанально орудие убийства — арбалет с сильным оптическим прицелом. Когда выпущенная Ильей стрела летит в Наташу, та с истошным визгом разевает рот с ярко накрашенными губами, и стрела влетает в эту мишень, пронзает ее насквозь, отфиксировавшись кровавой точкой на затылке. Жестокий, ироничный садизм и изобретательная циничная пародия, заставляющие вспомнить фразу Б.Лившица: «Раскроенный череп женщины с просвечивающим затылком раскрывает ослепительные перспективы»[1]. Испытывая к «ослепительным перспективам» преступления эстетический интерес, Хван в данном случае весьма художественно его реализует.

К числу других безусловно удавшихся Хвану «трюков» следует отнести странный вид Москвы, стилизованной под Питер: все чинно, пропитано сыростью, декорировано железными оградами и строгой архитектурной значимостью не по-московски узких улиц. Эффектно выглядит в фильме кинопроекция женского тела на постельном белье, красиво взрывающиеся автомобили, простреленный аквариум, содержимое которого прозрачным водопадом выливается на пол, гротескные метаморфозы грима — все новые громадные синяки и царапины, появляющиеся на лице вконец обезумевшего маньяка. Однако Хван не во всем верен себе, и в иных случаях изобретательность по части тошнотворной красоты и зрелищных убийств ему изменяет. Устранение воспитательницы детского дома, запиравшей когда-то Лизу в шкафчике, и театрального художника, рискнувшего приставать к бедняжке, почему-то не вдохновили режиссера, и они лишены в фильме какой бы то ни было зрелищности.

---

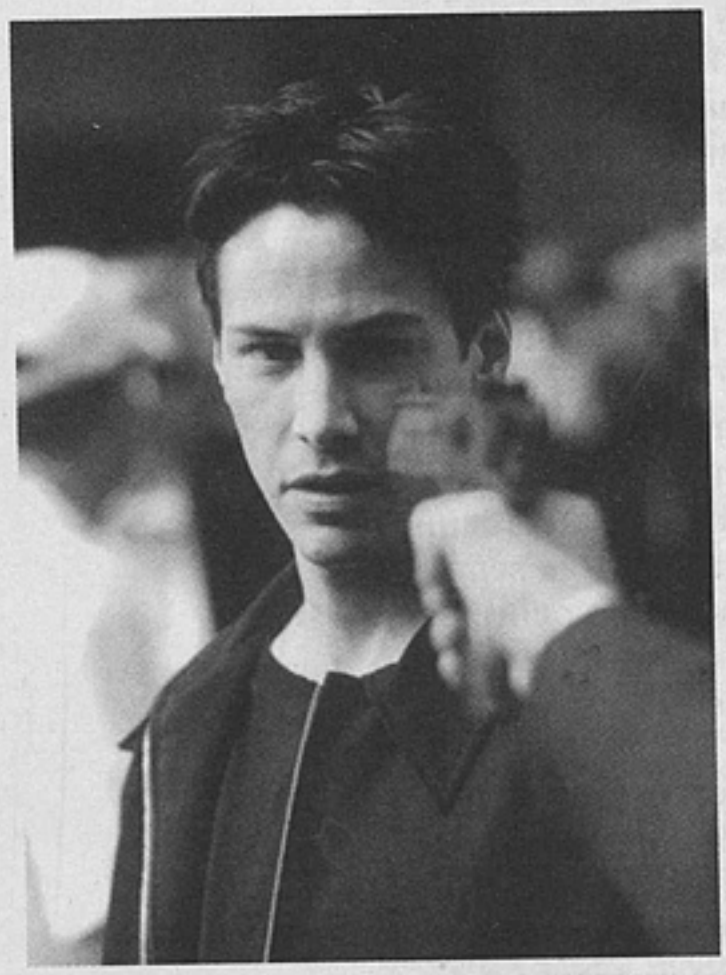
[1] Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М. 1991, с. 35.

В общем, ясно, что одного только эстетического обоснования для преступлений оказывается недостаточно. Так и выходит, что фильм незауряден в деталях и примитивен в целом; любопытные режиссерские идеи разбросаны по картине, но не связаны друг с другом и не образуют последовательного формального единства. Впрочем, рыхлость и невыстроенность целого — старая болезнь отечественного искусства. И в этом смысле «Умирать легко» — явление типичное для сегодняшнего кино. Слишком много за последние годы накоплено причудливых образований, где жесткость заданной жанровой структуры размыта до неузнаваемости волюнтаристской стихией авторского «я». Впрочем, в маргинальности, амбивалентности, анормативности подобных произведений выражается, наверное, вся непроясненность нашей жизни и нашего самочувствия. И в стране, перманентно существующей на грани «дефолта», искусство, создаваемое «на грани фола», выглядит, вероятно, вполне уместно.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Метафизика красной таблетки

Что такое матрица?
Нео



«Матрица» ***(The Matrix)***
Авторы сценария и режиссеры **Энди и Лэрри Вачовски**
Оператор **Билл Поуп**
Художник **Оуэн Патерсон**
Композитор **Дон Дэвис**
В ролях: **Кину Ривз, Кэрри-Энн Мосс, Хьюго Уивинг, Лоренс Фишбурн**
Warner Bros.
США
1999

О магической киберпанковской «матрице» рассуждал еще анонимный диктор из романа Уильяма Гибсона «Нейромант». «Своими корнями матрица уходит в примитивные аркадные игры, — говорил он, — в ранние программы компьютерной графики и в эксперименты военных с черепными разъемами». Матрица — это великая галлюцинация дигитальной эры, фрактальные сны и кошмары, возникающие у каждого оператора в его путешествиях по киберпространству. Матрица — тот психоделический опыт героя эпохи Техноренессанса, одновременно шизофренический и сакральный, как экстаз шамана (недаром он спровоцировал Брюса Стерлинга поиграть значениями в названии своего знаменитого романа «Схизматрица»). «Никто не может сказать в точности, что такое матрица. Ты сам должен ее увидеть!» — говорит хакеру Нео его учитель Морфеус.

«Матрица» Энди и Лэрри Вачовски появилась именно тогда, когда фанаты киберпанка изрядно устали надеяться на то, что кинематограф способен произвести на свет что-нибудь равноценное по значению литературным шедеврам Гибсона или сетевой активности Брюса Стерлинга. На фоне неудачной одноименной экранизации «Джонни Мнемоника», непроходимо скучной «Нирваны» или искрящейся глу-

поватыми тинэйджеровскими приколами картины «Хакеры» только «Бегущий по лезвию бритвы» (Bladerunner) Ридли Скотта казался случайной скалой, одиноко возвышавшейся над голливудской суетой вплоть до сегодняшнего дня. По большому счету нельзя было назвать киберпанковскими и симпатичные «Странные дни» Кэтрин Бигелоу (когда-то поднятые на щит даже автором этих строк). Качественная голливудская компиляция внешней атрибутики high-tech с элементами до сих пор модного film noir и маньячного триллера только распалила жажду фанатов киберпанка. Умереть от дефицита «своего кино» им не позволила «Матрица».

Может быть, самое феноменальное здесь то, что с появлением фильма братьев Вачовски, возраст которых чуть-чуть больше тридцати, голливудский мейнстрим продемонстрировал, что дорос, наконец, до киберпанка. Ответ на вопрос «почему?» заложен в самой мифологии «Матрицы». Например, обратимся к Морфеусу в исполнении Лоренса Фишбурна. Его звучное имя и цветные таблетки в кармане — не издержки случайного авторского жеста. «Морфеус» — почти что бог сна Морфей, в честь которого в начале прошлого века получил свое название морфин — первый из химически выделенных наркотиков. Этот тип точно слышал от своего учителя, что «компьютер для 90-х все равно что LSD для 60-х» и всегда помнит, что user в бытовом понимании — это всегда пользователь и того, и другого.

Морфеус чувствует Матрицу лучше других, верит в приход мессии, способного избавить ее от контроля «системы». Он, если хотите, — техношаман, красная таблетка которого все равно что эссенция из потерянного катализатора сознания «сома», «smart drug» завтрашнего дня, обновляющий мозг, отправляющий на небеса, открывающий дорогу в потерянный рай. Мы уже знаем ее знаменитых предшественников — DHEA, лецитин, пирацетам, люцидрил, которые, несмотря на запрет, старается выписать из европейских и мексиканских аптек любой уважающий себя американский хакер. «Освободи свой рассудок!» — настоятельно советует владелец великого снадобья будущему мессии, мечтая о том, как именно этот неотразимый во всем умница Нео когда-нибудь сможет найти для ослепленного симуляциями мира ответы на вопросы: кто мы такие? откуда мы? к какому уделу движемся? То, что эти вопросы занимают таинственный разум любого шамана, каждый воспитанный на книжках Маккенны киберпанк знает, как клавиатуру персонального компьютера.

Сергей Кузнецов на страницах «ИК» все-таки выискал признаки «нового слова компьютерного дизайна» в фильме «Джонни Мнемоник». Эффект трехмерного интерфейса возник ровно на столько времени, сколько гулял по киберпространству герой Кину Ривза. Но то, что для Роберта Лонго и его компьютерных спецов оказалось лишь мгновением озарения, для авторов «Матрицы» стало основой визуального стиля. Эффекты фильма беспрецедентны, они ловко схватывают главный признак лучших киберпанковских текстов, ломая линеарность и создавая этакий «пиксельный мир», который ни один вундеркинд не способен вместить в своей голове (слишком активно он дробится на эпатирующие своей экзотичностью детали, слишком полифоничен в ритмах и скоростях, анархичен в следовании законам физики). «Мы исходили из предпосылки, что любой известный нам отдельно взятый предмет или физическое тело есть тотальная фабрикация, сотворенная в электронном универсуме, — комментировали свою технологию братья Вачовски. — Начиная с дигитальной реальности, ты должен быть готов посягнуть на границы того, что считается возможным для человека».

В высшей степени удачно, что авторы «Матрицы» пригласили для работы над спецэффектами тридцатилетнего Джона Гаету — большого поклонника Гигера и до встречи с братьями Вачовски не слишком известного в мире искусства спецэффектов. Изначально отказавшись ориентироваться на хрестоматийный стиль художников из лукасовской компании Industrial Light & Magic и манеру авторов эффектов для «Бегущего по лезвию бритвы», Джон Гаета придумал свой алгоритм превращения двухмерного изображения в трехмерное, используя уроки суперархаической техники Эдварда Мейбриджа и суперсовременной японской «анима». Сто двадцать фотокамер выстраивались вокруг площадки действия, фиксируя точки движения персонажей под разными углами, плюс еще несколько могли фиксировать это движение на различных скоростях, включая «замедляющие» скорости в 150 и 300 кадров в секунду. Свою оригинальную манеру Гаета назвал «Flo-Mo» и, как когда-то Мейбридж складывал фотографии движения скачущей лошади, создавая иллюзию ее полета, он отправлял собственные фотографические

«молекулы» движения в компьютер и уже там искал возможность выстроить новую хореографию, соединяя их по принципу Мейбриджа, вставляя в подходящие фрагменты «чистого» движения, деля их своеобразными ритмическими отбивками по принципу японской анимации. Подобная манипуляция со скоростями и различными изобразительными «онтологиями» сделала «Матрицу» образцом того самого «порядка из хаоса», которым отличается весь фрактальный мир киберпространства. Кроме этого, здесь выразилась самым оригинальным образом свойственная всем представителям киберпанка любовь к японской поп-культуре.

Спецэффекты фильма затронули не только законы дигитального мироздания; именно они передают содержание одной из «частных эволюций» — эволюции характера главного героя, на наших глазах преобразившегося из программиста Томаса Андерсона, раздражающего «систему» хакерскими взломами и своим сетевым именем Нео, в мессию киберспейса. После ролей в «Джонни Мнемонике» и «Матрице» Кину Ривз смело может надеяться на пожизненный статус культового актера среди поклонников киберпанка. Его экзотический облик как нельзя лучше работает на образ Нео, явно сориентированный на «ковбоев» Гибсона и хакеров Стивена Леви с их глубоко романтическим пониманием хакерства — вызывающей индифферентностью к атрибутам потребительства, нигилизмом и готовностью схватиться с «системой» в любой момент. У таких вояжеров киберпространства в кармане всегда полно дисков с новейшими проектами революций, но они предпочитают оставаться рыцарями и мечтателями, этакими «искателями Священного Грааля».

Чтобы сыграть главную роль в «Матрице», Кину Ривзу пришлось вместе с остальными участниками актерской группы четыре месяца учить кун-фу под руководством Йен Ву-пинга, режиссера «Пьяного мастера» и одного из лучших гонконгских постановщиков боевых сцен. Эти эксперименты с чисто восточной трюковой манерой «боя на проволоках» позволили Ривзу не просто пополнить ряд голливудских апологетов гонконгского «экшн», но и напомнить о себе как об одной из самых крутых звезд боевика (что изрядно подзабыли после отказа актера сниматься во второй «Скорости»). В драматургии боевых сцен, в выстраивании которой немалую роль сыграли спецэффекты Джона Гаеты, подчеркивается стремительность духовного совершенствования Нео. Вот он осваивает одну за другой программы с разными видами восточных единоборств, чем напоминает мальчика Нейроманта, а вот старается победить в тренировочной схватке Морфеуса, одновременно раскрывая глубины личного дигитального потенциала... Чем бешеней скорости боя, чем нереальнее рисунок движений, тем меньше шансов у Матрицы. Ведь герой уже сам — чистая матрица.

Как некогда в «Нейроманте», чтобы рассказать о тайне Матрицы, в фильме используется парадокс. Главный герой пытается найти ее вовне, а к финалу обнаруживает ее в самом себе. «Ну чем же ты занимаешься? Просто существуешь — и все?» — спрашивал герой «Нейроманта» у ставшего матрицей соперника. «Беседую с себе подобными», — как будто объявила приговор Матрица. Так и в фильме — Морфеус учит Нео, как уничтожить Матрицу, еще не понимая, что отождествляет с программой «системы контроля» целый дигитальный космос.

Благодаря «Матрице» о братьях Вачовски заговорили как о новых голливудских мифотворцах, способных конкурировать даже с главным мифотворцем Джорджем Лукасом. Поговаривают, что в скором времени фанаты «Матрицы» смогут увидеть как приквел, так и сиквел фильма — причем с бюджетами, намного превышающими те 80 миллионов долларов, которые были затрачены ранее. В Сети стало крайне популярным раздумывать над «Матрицей» как над постмодернистской шифровкой, чтобы отыскать в ней как можно больше различных ссылок на ключевые для культуры тексты — начиная от Библии и заканчивая мифами народов мира, «Алисой в стране чудес» и классикой SF. «Матрица» названа лучшим фантастическим фильмом года, несмотря даже на то, что сумму кассовых сборов от проката новых «Звездных войн» ей все-таки не удалось превысить. Возрастающие с каждым днем «страсти по Матрице» позволяют надеяться на перестановки в порядком застывшей голливудской иерархии творцов. Статусный рост Энди и Лэрри Вачовски — знаменательный сегмент самоутверждения того поколения конца тысячелетия, которое воспитано на киберпанке и готово сделать его своей визитной карточкой.

КИНОКОНЦЕРН

“МОСФИЛЬМ”

И

КИНОВИДЕООБЪЕДИНЕНИЕ

“КРУПНЫЙ ПЛАН”

представляют
ВИДЕОКОЛЛЕКЦИЮ

АНТОЛОГИЯ “МОСФИЛЬМА”

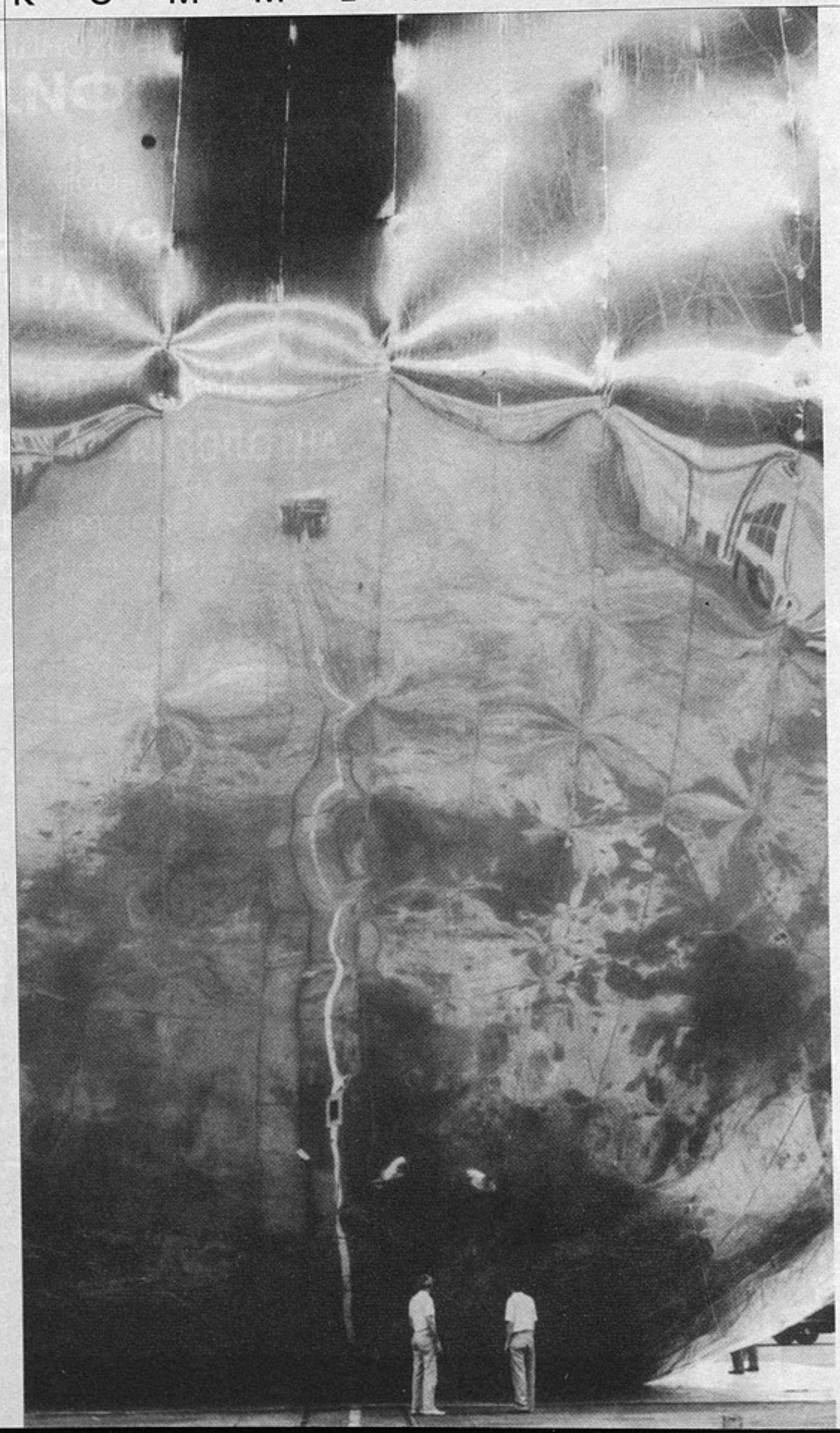
(из золотого фонда
отечественного кино)

В коллекцию, выпуск которой рассчитан на ближайшие годы, войдут лучшие киноленты, созданные крупнейшей студией страны более чем за семь десятилетий ее существования.
Вашу видеотеку ежегодно будут пополнять около ста высококачественных видеокассет с записями фильмов, составляющих гордость отечественного и мирового кинематографа.

— · — · — · — · —

Оформить подписку на коллекцию
АНТОЛОГИЯ “МОСФИЛЬМА”
и получить необходимую информацию
Вы можете по тел. (095) 255-9228, 255-9426
факсы (095) 255-9228, 253-9702
http://www.kp.l-card.ru e-mail: cinema@l-card/ru

К О М М Е Н Т А Р И И



БОКОВОЕ ЗРЕНИЕ

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН

Биг-мак в системе долби

Читал тут «Воспоминания» князя Волконского и обнаружил там цитату из Диккенса: «Миссия Америки в том, чтобы опошлить вселенную». Откуда цитата, сам ли Диккенс написал, или кто-то из его персонажей изрек, мне неизвестно.

Отвлекаясь, скажу о странности вообще системы цитирования. Помните, наверное, раньше во всех школах висело: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. А.Чехов». А как вам показалось бы, прочитай вы, допустим, в родильном доме такой плакат: «Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы. А.Чехов». Ужас! Как посмели, это вовсе Соленый сказал, а не Чехов! Но ведь про лицо и одежду тоже не Чехов говорил, а Астров. То есть если мысль хорошая и благородная, ее отдают автору, если нет, остается на совести персонажа. Тут, правда, и сам персонаж важен. Здравая хозяйственная мысль, высказанная, скажем, Чичиковым, никак в серьезную цитату не годится. То же самое, сказанное толстовским Левиным, — уже другое дело...

Так что является ли соображение об Америке убеждением самого Чарльза Диккенса, или это высказал какой-нибудь негодяй из его произведения, мне узнать не удалось. Во всяком случае, князь Волконский употребил эту цитату вполне осознанно, мысль эту разделяя, году в 20-м нашего века. Тогда еще Европа смотрела на экстравагантность Америки с любопытством и иронией, как травматолог на акробата: прыгай, милый, прыгай, все равно в конце концов ко мне приползешь.

И вот уже в конце XX века мы с приятелями сидим на площади в изумительном итальянском городе Сиене. Площадь амфитеатром, как раковина, так что все на ней не сидят, а полулежат на теплых камнях. Ну вот, лежим мы на площади в Сиене и смотрим чуть снизу на подъезжающие автобусы. Подкатывают они один за другим, и туристы выходят на противоположную от нас сторону, так что нам видны одни только их ноги. И мы начинаем угадывать по ногам, откуда эти туристы приехали. Но скоро затею эту мы бросили, потому что все были одинаковые. Все в джинсах. Старики, дети, женщины, мужчины, японцы, итальянцы, шведы, нигерийцы, католики, мусульмане, язычники, буддисты — все, как один, в джинсах. Все такие разные, и всех Америка одела в штаны, впервые пошитые из мешка неким клондайским золотоискателем.

А когда в Европе стали появляться первые «Макдоналдсы», то по этому поводу все очень веселились. «Они же прогорят! Прогорят, и сразу же! Ну кто, кто, возросший на нашей итальянской (французской, испанской, английской, немецкой) кухне добровольно пойдет есть булку с жеваным мясом посередине?» Ну, и что потом? «Макдоналдсы» выскакивали по всей Европе, как прыщи на новобранце. И в Париже на Елисейских полях, и в Риме на площади Испании, и в крохотных городках, и вдоль дорог. Один мой знакомый, сошедший с ума на ниве биг-макирования всего мира (о нем самом речь чуть позже), привел любо-

пытную деталь: за всю историю «Макдоналдса» ни один ресторан не был закрыт. Нигде в мире. Даже если ошиблись с его местоположением и он запланированной прибыли не приносит, все равно его держат на плаву, покрывая убытки за счет тысяч других, рентабельных. «Макдоналдс» не ошибается! Мы никогда не отступаем!

И, засунув миллионы граждан в одинаковые штаны, натолкав содержимое этих штанов одинаковыми котлетами в булке, не забыли и верхнюю часть тел. Ее так же тщательно набили культурой и искусством, для чего изготовлено было искусство, которое стало охотно принадлежать народу.

И замечтали артисты всех стран о том, чтобы хоть разок выйти на бродвейские подмостки. И огненной надписью на пиру Валтасара загорелось в умах кинематографистов слово «Голливуд», выложенное неровными буквами на холмах Лос-Анджелеса. И залопотали на всех языках, но с американскими интонациями ди-джеи всего мира о мюзиклах, хитах и саундтреках.

Кстати, замечали ли вы, какие языки отмечают этапы в развитии народов? Когда в музыке лидировала Италия — и музыка навсегда заговорила по-итальянски. Все эти благозвучные «аллегро», «престо», «виваче», означающие всего-навсего «весело», «быстро» и «живо», употребляются не только дирижерами, но и тренерами футбольных команд Италии, надзирателями в итальянских тюрьмах. О расцвете балета во Франции свидетельствует принятая во всем мире балетная терминология. «Па» — это «шаг», «батман» — «стук», изящное «фуэте» — глагол, означающий «стегать кнутом». А во Франции слова эти в ходу не только у балетоманов, но и у тех же извозчиков. Язык фехтовальщиков также французский — в память о мушкетерах. А футбол и бокс говорят по-английски, как и их изобретатели. От нашего космического лидерства остались во всех языках «спутник» и «лунник». Отметились этапы в нашей и мировой истории «гласностью» и «калашниковым».

А теперь весь мир говорит на английском. И не просто, а на американском английском. И лидерство свое Америка метит, проникая во все наречия. В экономике — «бизнес», «маркетинг», «менеджмент» и так далее; весь «шоу-бизнес» изъясняется по-американски, а в компьютерной технологии или в рекламе так вообще без знания этого языка делать нечего.

И кино, изобретенное французскими братьями, потихоньку начинает терять свою языковую принадлежность. Особенно у нас. Мы теперь в обыденную речь ввели «блокбастер», «триллер», «саундтрек», «роуд-муви» и тому подобное.

Вообще в России страсть к иностранному со времен Петра не угасла, а разгорелась. Я не знаю другой страны, где понятие «импортное», то есть «не наше», является синонимом качественного. «Одет во все импортное, на иномарке ездит». И это не только на обывательском уровне. «Под снегом гниет оборудование, в том числе и импортное». То есть — наше, вроде как бы туда ему и дорога, но вот иноземное... Или: «Поступили в продажу импортные сапоги». Сигнал. Бегите покупать. Не важно, из какой страны, важно, что не наше, а значит, лучше. Или понятие «иномарка»: подразумевается какой угодно автомобиль, кроме отечественного. Это само по себе знак качества. И язык, ранее заполнявшийся последовательно немецкими, французскими, а теперь американскими словами, испытывает то же почтение перед импортом. Магазины стали «маркетами», «шопами» или «бутиками» (с ударением почему-то на «у»). Дикторы радио и телевидения говорят по-русски быстро и с американскими интонациями, с обязательным вздергиванием конца фразы. Уже нет открытий, показов, все стало презентациями, тендерами. «Международный тендер клавишников имени П.И.Чайковского». А после чемпионата мира по футболу, имевшего быть во Франции, в язык спортивных комментаторов полезло полунепристойное слово «мундиаль», на слух воспроизведенное от французского mondial, что значит «мировой», — так сокращенно французы называли последний мировой чемпионат. И я уже слышал сочетание «европейский мундиаль», что, по мнению автора этой ахинеи, должно было обозначать «чемпионат Европы».

Но такие языковые казусы единичны и случайны. Системой же, и не только в России, становится стремительная американизация и языка, и внешнего образа жизни.

Но отчего же Америка так легко обгоняет всех и во всем? Есть ли этому материалистическое объяснение? Конечно, успехи в экономике, военная мощь, но ведь некогда столь же могучие Португалия, Испания, Франция, Великобритания не смогли так заполонить собой свои колонии, где они безраздельно властвовали, как это удалось произвести Америке в странах, куда менее от них зависимых.

На мой взгляд, дело в том, что для становления европейца нужны долгие годы. Истинное англичанство достигается усвоением огромного количества обременительных знаний, привычек и условностей, в которые нужно врасти, как врастают в корсеты или высокие воротнички, и сделать их своей второй натурой. Для того чтобы разбираться в тонкостях французских вин и сыров, нужны долгие годы упражнений, грозящих циррозом. Понимание живописи итальянского Возрождения возможно только после изучения, помимо всего прочего, и римской мифологии, и Библии, и истории.

Европейская культура требует суммы знаний и навыков для ее восприятия. Европейское искусство говорит на равных только с пожилыми, отягощенными знаниями, с теми, кому понятны ассоциации, намеки и код языка этого искусства.

Американское побеждает во всем мире потому, что все — от жвачки до фильмов — нацелено на подростков.

Безусловно, в дорогом ресторане вы скорее поймете, почему вино «Шато Бейшвель» 1985 года лучше, чем «Шато Икем» 1983-го. Или то, с каким соусом есть суши и сашими в японском ресторане и какую сигару выбрать к вечернему кофе.

Но если вам тринадцать лет, вы не пойдете с друзьями ни к «Максиму», ни в «Славянский базар», ни в «Сакуру». Нет у вас для этого ни денег, ни смокинга. И даже если откуда-то и возьмутся, удовольствия для такой компании никакого. Все чинно, чопорно, по двадцать ножей и вилок и все разные. То ли дело — «Макдоналдс»! Все свои, обслуживают тоже молодые парни и девчонки, музыка играет своя, американская, и свобода полная — хочешь, на стол сядь, хочешь хохотать или орать — пожалуйста. И на одежду никто не смотрит, и в меню копаться не надо, все на виду. И дешево.

А если вам уже не тринадцать, а тридцать и вы проголодались в незнакомой стране, то рискнете ли вы пойти в кафе или ресторан, не зная ни языка страны, ни ее кухни? Чем там накормят и чем это закончится? А тут рядом родной «Макдоналдс». Все знакомо, привычно. Думать не нужно, выбирать не нужно. В любой точке Земли известно, чем тебя здесь накормят и чем это для тебя закончится.

Кстати, о моем знакомом, ополоумевшем на ниве «Макдоналдса». Это был вполне добропорядочный француз, только с детства одержимый беспокойной манией быстрого и несметного обогащения. Он перепробовал многое, пока не попал в Америку, в Академию «Макдоналдса». (Есть и такая, там готовят руководящий состав для ресторанов всего света.) Я увидел его в компании, где он был вполне адекватен, пока кто-то не стал добродушно иронизировать по поводу биг-маков и жареной картошки. Академик, как мне показалось, внезапно сошел с ума. Он вскочил, он начал кричать. Он бил себя в грудь, выкрикивая лозунги, которыми его голову набили в альма-матери. Он орал: «Кетчуп течет в моих венах!» Так же вопя, он сообщил, что «Макдоналдс» никогда не отступает, и рассказал, о чем я поведал выше, что еще ни один ресторан «Макдоналдс» не был закрыт и что персонал каждого ресторана — это команда. «Мы команда, и мы непобедимы!» Глаза его горели, лицо действительно налилось кетчупом, и его с трудом успокоили. Больше шутить про общепит никто не осмеливался.

И моду толпы определяют не парижские и миланские дефиле. Пока небольшая группка мужчин модной сексуальной ориентации размышляет, как бы еще нарядить женщину так, чтобы ее отвратительность стала, наконец, понятна всем, люди на улицах, особенно молодые, одеваются по-американски.

То же происходит и в попсовой музыке.

И в кино.

Конечно, Америка снимает и хорошие фильмы. Но не они формируют мо-

ду толпы. И деньги, и погоду в мировом кино делает американская массовая продукция.

Америка раньше всех поняла, что кино — это индустрия. И делать ее нужно конвейерным способом. По тому же принципу «Макдоналдса». Зритель, идя в кинотеатр, должен заранее знать, что он увидит и чем это закончится. Добро победит зло, и этим добром будет смелый, ироничный, красивый американец. Зло желательно в виде иностранца. Русского, японца, серба или, на худой конец, американца же, но черного. (Но в этом случае необходимо будет иметь двух хороших черных. Одного из них злодей может убить. Его не так жалко, но добавит зрителю кровожадного желания наказать злодея.) Под конец злодей очередью из автомата в упор легко ранит блондинку с трудной судьбой, склоняющуюся к тому, чтобы украсить холостяцкий быт героя. Финальная драка произойдет в пустом цехе сталелитейного завода. Но на руках героя не должно быть крови. И он не пронзит злодея ножом и не поразит его метким выстрелом. В последний момент, защищаясь, он нажмет кнопку, и негодяя утащат валы прокатного стана. А герой с излеченной блондинкой, уцелевшим черным другом и усыновленным русским (японским, сербским) мальчиком уедут в открытой машине по широкой и ясной дороге.

По этому рецепту делались и делаются ежегодно десятки американских фильмов. Просвещенные европейцы сначала посмеивались: «Кто это будет смотреть? Рядом с Годаром, Висконти и Бергманом? Они же прогорят!»

...Почти год назад я прочитал, что у нас создана комиссия по выработке национальной идеи. Видимо, она работает и по сей день. Наверное, каждое утро (кроме суббот и воскресений, а также праздничных дней), часов в десять пожилые люди собираются за большим столом и сочиняют Учение. Спорят, подолгу молчат, опять спорят. Вечером они расходятся по домам. И за ужином жена одного из них спросит участливо: «Ну, что, не создали еще Учение?» «Нет, — вздыхает муж, — трудно идет». Трудно.

А в это время его сын, в майке до колен, в шортах и кроссовках, бредет по улице. Он стрижен наголо, на нем бейсбольная кепка с козырьком назад, в ушах гремит тяжелым роком хит из плейера. Он знает из российских таблоидов, что Синди Кроуфорд ждет ребенка, и это его радует. Правда, слегка расстраивает Кармен Электра, которая, тоже по сведениям российских медиа, разводится с Дэннисом Родманом.

Он знает, как сыграло «Чикаго», потому что в спортивных новостях по всем каналам сообщают обо всех играх хоккеистов НХЛ и баскетболистов НБА. Во рту у него чуингам, в кармане кассета с блокбастером, и не нужна ему папина комиссия. Ему уже объяснили, что он выбрал пепси.

Х А Р А К Т Е Р Ы

В.ЧЕРНЫХ

Как была завоевана Москва

Помню свои первые ощущения от Москвы. Я проездом. С одного вокзала на другой. Вечер, зима, холодно. Светятся окна в зависимости от цвета абажуров зеленым, красным, желтым и редко белым — хрустальных люстр тогда, в 1954 году, было еще мало.

Я заглядываю в окна на первых этажах. Женщины в халатах на кухнях готовят еду. В домах тепло и уютно. Наверное, я тогда думал, что и у меня в Москве будет такая же отдельная квартира с книжными полками и, может быть, даже с телевизором. Я знал, что есть телевизоры, но никогда их не видел. В общежитиях, где я жил, телевизоров не было, и я не знал ни одной семьи, которая имела бы телевизор.

Вновь в Москву я приехал в 1961 году и поступил на сценарный факультет ВГИКа, не зная ни одного человека из кино. Как и многие провинциалы, я начинал в Москве с нулевого цикла. Может быть, поэтому большинство моих первых знакомых и друзей были не москвичи. Тогда же, с 1961 года, я начал записывать биографии московских лимитчиков. Это артисты, режиссеры, министры, шоферы, летчики, дипломаты... Если хватит времени, я когда-нибудь напишу роман, который так и будет называться «Как была завоевана Москва». А пока это одна из биографий тех, кто брал ее штурмом.

Я с нею познакомился лет двадцать назад, когда мы решили отремонтировать нашу двухкомнатную квартиру. Нам порекомендовали семейную пару, они жили рядом, в нашем микрорайоне.

Вошли двое. Оба высокие, как из баскетбольной команды. Она сняла плащ и оказалась в трикотажном спортивном костюме. Такие костюмы скорее открывают, чем прикрывают все женские выпуклости. Я еще раз убедился, что самые совершенные фигуры могут быть только у высоких женщин. При большом росте все кажется гармоничным. И я позавидовал ее мужу, несколько флегматичному и отрешенному. Хотя чего ему теперь суетиться, когда получил такую женщину.

Муж за время работы не произнес ни одного слова. А с нею мы разговорились, к тому же оказались почти из одних краев: она — тверская, я — псковский. Потом мы встречались мимоходом в одних и тех же магазинах, жили ведь почти рядом.

В те годы, когда почти не было продуктов, она доставала для нас мясо у своего знакомого мясника, у нее были обширные связи в торговле, я до сих пор ношу ее свитера. Тогда дефицитные товары привозили на предприятия, и она всегда брала для мужа и меня большие размеры.

Я несколько раз был у них дома, в почти такой же, как у нас, двухкомнатной квартире, только обставленной лучше. Хорошая финская мебель, спальный гарнитур «Хельга». И телевизор «Сони» у нее был лучше моего отечественного «Рубина», и первый видеомагнитофон она купила лет на пять раньше меня.

Я-то знал, чтобы все это иметь, надо было много и постоянно зарабатывать. И они работали. Днем на стройке, а вечерами ремонтировали квартиры. Все не-

обходимые материалы они подворовывали на стройке, поэтому их ремонт стоил дешевле, чем у других. И как у хороших музыкантов, их занятость была расписана как минимум на полгода вперед. Многолетние отрывочные записи наших телефонных разговоров о ее московской жизни я только свел в ее непрерывный, записанный мною монолог.

— Я приехала поступать в Московский авиационный институт на экономический факультет. Почему в авиационный? Потому что туда поступал мой одноклассник Юрка. Он на факультет двигателей, я — на экономический. Я всегда была разумной. Если экономиста из меня не получится, то уж бухгалтером стану наверняка. А бухгалтеры нужны везде и всегда.

Юрка был влюблен в меня, а я его стеснялась. Он маленького роста. Вы мне по плечо, а он до подмышек не доставал. Когда он сердился, я его гладила по голове, как маленького. Большим женщинам трудно. На тебя и так все обращают внимание, а если рядом маленький мужчина, не только смотрят, но и сравнивают. Поэтому большие бабы, вроде меня, радуются, если за ними начинает ухаживать мужик хотя бы одного роста с ними. Пусть он дурак и пьяница, но зато с ним можно спокойно ходить по улицам. Сейчас-то я понимаю, что рост не самое главное...

Я завалилась на первом экзамене. Домой в райцентр возвращаться не хотела и за два дня устроилась учеником маляра-штукатура на стройку. А Юрке ничего не сказала. Исчезла, и все. Поселили меня в «кошкином доме», так все звали общежитие для женщин. Дом в девять этажей, в семь подъездов, и в нем одни бабы. В трехкомнатной квартире — девять баб, от восемнадцати до сорока.

День на стройке, потом в кино или на танцверанду, тогда дискотек еще не было. Стояла и подпирала стены. Редко кто решался пригласить. Или очень пьяный, или на спор, во мне ведь метр девяносто. Конечно, были и поклонники. Залетала. Два аборта. После второго врачиха предупредила: еще один, и не сможешь рожать.

Все мы хотели вырваться из «кошкиного дома». Я мечтала, что выйду замуж, лучше бы за москвича, конечно, чтобы с квартирой, пусть даже вместе с родителями. И я купилась. Я тогда не знала, что если москвичи хотят, чтобы лимитчица вышла замуж за их сына или брата, значит, подсовывают идиота или алкоголика, с которым сами не могут справиться.

В соседней бригаде работали малярами мать и сын. Мать как-то пригласила меня в гости. Жили они на Красной Пресне в коммуналке: мать, сын, бабушка и соседка — старушка божий одуванчик. Мать мне в первый же вечер сказала, что старушка больная, долго не протянет и вся квартира будет их. Я это приняла как предложение. Зарегистрировали нас в три дня, свекровь кому-то взятку дала, торопилась, наверное, или боялась, что я передумаю или мне расскажут, что сын-то идиот. Странностей моего теперь уже мужа я первое время и не замечала. Ну, молчаливый, ну, иногда бросит работу и идет гулять по городу. В постели он был не хуже других, может быть, и лучше. Я заметила, чем мужик тупее, тем сильнее он в своем мужском. Лучшие любовники — полные идиоты.

Я хотела родить, но подозрения у меня уже были. Сходила к участковому врачу. Она мне ничего объяснять не стала, а послала в психоневрологический диспансер, он там состоял на учете. От меня ничего не скрывали. Я могла родить идиота. Когда у меня есть цель, я решаю быстро. Позвонила Юрке, мы встретились. Я переспала с ним внаглую у него в общежитии. Он был счастлив, наверное, думал, что я уйду от мужа и выйду за него замуж. Но у меня были другие планы. Я поняла, что всю жизнь буду жить в коммуналке, потому что у божьего одуванчика появилась племянница, которая взяла над ней опеку. У меня оставался единственный выход — покупать кооперативную квартиру, к тому же я была беременна.

Родился сын. Я блондинка, муж, ты знаешь, тоже белесый, а родился черненький, как галчонок, похожий на Юрку. Никто ничего не выяснял, боялись, наверное, что я могу уйти.

И я начала вкалывать. Вместе с ним, разумеется. Восемь часов на работе и еще восемь после работы. Через три года я внесла первый взнос за трехкомнатную квартиру. Потом надо было зарабатывать на все остальное. Ты видел, я покупала самое лучшее.

Чтобы ремонтировать по всей Москве, нужна была машина. На себе не наносишься: и банки с краской, и лак, и белила, и растворы. Я купила подержанную «Волгу», в «Жигулях» я не помещалась. Подрастал сын. Сначала нужна была хорошая школа с углубленным изучением английского, потом, когда у него проявились способности к математике, — специализированная математическая школа. Я мечтала, чтобы он поступил в МАИ, туда, где я провалилась. И он поступил. Я достигла всех целей, которые поставила перед собой. Казалось бы, теперь можно было жить и радоваться. Но сын познакомился с лаборанткой кафедры и привел ее к нам. Он сказал, что она старше его всего на два года, ему семнадцать, ей девятнадцать. Но я-то видела, что ей все двадцать девять. Беженка из Таджикистана. Когда бегут, теряют документы, а какая женщина не хочет сбросить себе десяток лет? Я бы даже смирилась. Ну, старше на десять лет, а у меня муж идиот. Но она мне объявила войну. Я сделала ей замечание, она в истерику и сразу условие мне: если будешь вмешиваться в мою жизнь, разменяем квартиру.

Я посоветовалась с юристом. Вариант с разменом квартиры был вполне реальным. Я построила, обустроила свой дом, и у меня его могла отобрать какая-то шалава. Я приходила домой, закрывалась в своей комнате, чтобы только не раздражать ее. И когда я все чаще стала думать, как приглашу ее на берег канала просто поговорить и как бы невзначай столкну в воду и притоплю, как котенка, я поняла, что схожу с ума. Мне надо было с кем-то посоветоваться. Но с кем? Муж уже второй месяц был в психлечебнице, и улучшения не наступало. И произошло очень страшное. Я приехала к нему, с небуйными разрешали встречаться в скверике. Он увидел меня и побежал обратно в корпус. Он боялся меня. И с каждым днем все больше. Он боялся, что я его буду бить. Психиатр меня расспрашивал, но я его никогда не била, за всю нашу с ним жизнь только пара подзатыльников, когда он вместо работы находил детскую книжку про остров сокровищ или про трех мушкетеров, начинал читать и не мог оторваться. Оказалось, что в детстве его нещадно била мать, теперь он почему-то решил, что я его мать. Что мне делать, посоветуй!

...Я обещал подумать и ничего не мог придумать. Я понимал, что надо ей позвонить, и все оттягивал, не зная, что ей сказать.

Прошло месяца два, я зашел в магазин «Глобал», который еще недавно назывался «Ленинградом», я живу во дворе этого магазина. Я увидел ее сразу, потому что она возвышалась над толпой покупателей. Загорелая, в легком летнем платье, с короткой модной стрижкой, она изменилась за те два месяца, что я ее не видел.

— Ты решила свои проблемы? — спросил я.

— За меня решили. Я поехала к Юрке и рассказала ему все. И про его сына, и про мужа, который меня боится и убегает, когда я прихожу к нему. И про эту стерву, которая хочет разменять мою квартиру. Я сказала, что впервые в жизни не знаю, что делать. А ничего не надо делать, ответил он. Женщины приходят и уходят, а сыновья остаются. От первой жены у него не было детей. Она чем-то на меня была похожа, но только, как квашня, расплывшаяся. Юрка уже давно в разводе. Он конструировал ракеты, а сейчас большой человек в «Росвооружении», торгует этими ракетами. У него четырехкомнатная квартира на Плющихе. Есть какая-то высшая несправедливость. Я вкалывала восемнадцать лет, чтобы все мною нажитое досталось какой-то писюхе, я палец о палец не ударила, чтобы хоть в чем-то помочь Юрке, а получила его квартиру, машину, через неделю мы едем на полгода в Париж, там филиал его конторы. Я этого не заслужила.

— Ты родила ему сына.

— Сына я родила для себя. Будь здоров. Через полгода увидимся.

Я позвонил через полгода по прежнему телефону. Сын ответил, что теперь мать живет в Южной Африке.

— Поклон вашей жене, — сказал я, прощаясь.

— Спасибо. Мы родили сына.

— Поздравляю!

Я еще раз понял, что нет никакой высшей справедливости, конечно, каждый человек — кузнец своего счастья, но не всегда по трудам нашим нам же и воздается, кто-то добивается и завоевывает, кому-то достается по случаю, а Москва — такой огромный город, с такими возможностями, что можно добиться и собственными силами, но можно и выиграть в лотерею...

3 Зак. 208

ПЕСТРЫЕ ЗАМЕТКИ

АНДРЕЙ ТУРКОВ

Среди юбилейного «сора»

Юбилей — это не только торжество, но и своего рода тест на культурность.

Старожилы Михайловского рассказывали, что когда вошло в обычай ежегодно устраивать там в день рождения поэта праздник на огромной поляне, то на следующее утро директора заповедника С.Гейченко под всякими предлогами удерживали дома, пока целыми грузовиками не вывезут всевозможные «вещественные доказательства» вчерашнего увеселения.

Нынешнее пушкинское празднество тоже не ударило лицом в грязь в этом отношении. Внезапно испытавшие неимоверную любовь к юбиляру политики припоминали — почти как Онегин! — «не без греха... два-три стиха» великого поэта. Пресловутые спонсоры стадами заполняли президиумы заседаний и концертные залы (в телерепортаже из московского музея мелькнуло единственное знакомое лицо — Григорий Бакланов, видимо, если воспользоваться названием его известной повести, этакая «пядь земли», отведенная собственно литераторам). Бойкие ваятели наспех засиживали столицу то позолоченными, то посеребренными статуями поэта с супругой.

И в этом шуме и гаме, когда бедный Александр Сергеевич, донельзя растиражированный также на полотнищах и плакатах, кажется, не без досады наблюдал, как ему уже приписывают даже то, чего он не говорил и не писал (например, стихотворение А.К.Толстого «Средь шумного бала случайно...»!), и как издатели взапуски друг перед другом отшлепывают все новые порции его «донжуанского списка», преподнесли свой лавр юбиляру и некоторые «коллеги» — литераторы.

«Что в имени тебе моем?..» — этой пленительной пушкинской строкой озаглавил свою книгу — роман-хронику — Григорий Анисимов. Читая это сочинение, нет-нет да и вспомнишь одного чеховского героя, который являлся в чужие дома «без церемоний» и, тыча в двери палкой, вопрошал: «Это кабинет? Это спальня? А тут что?»

«Что творилось в душе у Пушкина — не знал никто», — пишет Григорий Анисимов, но, видимо, исключительно из скромности: на самом деле это ему прекрасно известно, как явствует из сделанного в конце книги признания: «...все виделось мне резко, отчетливо, рельефно. Так, будто я сам был участником событий прошлого века, сидел рядом с моими героями, глубоко проникал в их нравственный мир. Я слышал их живое слово, угадывал их мысли с такой точностью, что сам поражался...»

«Секрет Пушкина, оказывается, куда как прост!» — как выразился этот ясновидец однажды: «Благодаря любви и женщинам Пушкин поднял русскую поэзию на головокружительную высоту и дал стиху новую жизнь. Все, что было до

этого, тоже внесло лепту, но Пушкин вывел русский стих за руку из душных комнат на простор».

Итак, долой духоту всяких там карамзиных, жуковских, батюшковых и вперед на простор и на головокружительную высоту! Автор романа-хроники смело берется воспроизвести самые сокровенные мысли поэта: «Всех его женщин роднило отсутствие чувства меры в плотских удовольствиях. Это его очень устраивало, и даже на отдалении времени воспоминания о них вызывали приятное. Он самодовольно хмыкнул, бросил перо...»

Подобные «глубокие проникновения» в нравственный мир поэта и его современников и «живое слово», им приписываемое, и в самом деле не могут не поражать своей «рельефностью».

«Здравствуй, Пушкин! Миленький!.. Бери меня скорей, я умираю... Что же ты стоишь? Раздевай меня!» Это «волшебница Воронцова с ее врожденным изяществом», как благосклонно аттестует ее автор.

«Долли (Фикельмон. — *А. Т.*) украдкой поглядывала на него и с замиранием предвкушала миг, когда он запрыгнет на нее и не даст ей никакого спуску... «Никто с таким пылом, с такой прытью не проделывал со мной этого», — думала Долли».

А вот и ее сестра «с ослепительными бедрами и таким пышным бюстом, какого просто не может быть в природе»: «Она страстно, упорно и неустанно нанизывалась на него, вызывая ответный восторг сладострастия».

Однако, щедро «нанизывая» подобные эпизоды, автор позаботился и о том, чтобы его герой запомнился нам не только утопающим в «горячем лоне» светских красавиц. «Пушкин, — сообщает Григорий Анисимов, — сделал для себя открытие: крестьяне, оказывается, столь же чувственны, как и мы, дворяне». (Положим, нечто подобное было «открыто» еще в «душной комнате» Карамзина, но наш автор чужд педантизма, у него и Гоголь, так сказать, приватизирует знаменитые лермонтовские строки, при этом порядком их искажая: «Посмотришь с холодным вниманьем вокруг — жизнь странная штука».) Видимо, в результате этого «демократического» умозаключения «от крепких розовощеких девок... Пушкин цепенел» и «впервые увидев Ольгу, крепостную девушку, что склонилась над пяльцами, он обмер».

Ну их, этих аристократок! — «В сравнении с Ольгой романы его в Тригорском напоминали пышные торты. Они были унылы, скучны и однообразны. Пушкин устал от истеричных, многословных и шумных тригорских девиц» (хотя все же «щелкал их, как орехи, одну за другой»).

«Пред умственным взором его всплыло простое круглое личико... Любил он эту девушку по-своему: то по-отцовски заботливо, то беспредельно нежно. Феерия ее ласк приводила Дуббельта в восторг...» Простите! Простите!! Как сказано у Блока, «я спутал, я спутал страницы и строчки стихов», то бишь романа-хроники! И как это меня угораздило не отличить «обрывки любовных воспоминаний презренного жандарма или — еще того пуще» — гневно высмеиваемую автором похотливость самодержца, чьи глаза «выражали одно: скорей начать случку», от «угаданного» романистом в глазах своего главного героя: «Люблю тебя, хочу тебя, желаю страстно, безо всякой отсрочки...»!

Однако шутки в сторону. Григорий Анисимов пишет: «...я хотел представить жизнь Пушкина и его окружения так, как это доступно моему пониманию». Прочитав это, я припомнил другую фразу из книги: «Пушкин крутился возле Керн, а та смотрела на него оцепенело, будто он подъезжал к ней не по сердечной дороге, а по кишечному тракту». Право, от того «тракта», которым подъезжает к Пушкину автор романа-хроники, тоже можно прийти в некоторое оцепенение.

И ведь он не одинок! Издательство «Армада» затеяло серию «Русские писатели в романах». Название не только неуклюжее, но и едва ли не двусмысленное. Во всяком случае, Антон Павлович Чехов в книге Владимира Рынкевича «Ранние сумерки» изображен преимущественно в своих отношениях с прекрасной половиной рода человеческого.

Сам писатель, как известно, не то что «донжуанского списка» не вел, но всячески оберегал свою интимную жизнь от досужего любопытства. Однако не тут-то было! Автор книги, появляющейся как раз накануне 140-летия со дня ро-

ждения, словно соревнуется как по части дотошного «выявления» избранниц своего героя, так и по пресловутой «рельефности» соответствующих описаний. И когда он иронически прохаживается по адресу одного из чеховских знакомых, любившего «мужские» беседы, что «разговоры об этом Суворину интереснее, чем рассуждения о судьбах русского крестьянства», так и хочется повторить крыловское: «Не лучше ль на себя, кума, оборотиться!»

Кажется, все контакты Чехова с лицами иного пола учтены в этой книге, и если один оффенбаховский персонаж никак не мог решить, взошел или не взошел Парис на ложе к Елене Прекрасной, у нашего автора по отношению к своему герою нет никаких сомнений: взошел! Всходил! Разве что за небольшим и печальным исключением в истории с Ликой Мизиновой, с которой досадная незадача вышла.

« — ...Ты всех ее (Марии Павловны Чеховой. — *А.Т.*) подруг тараканил, — завистливо напоминает приятелю Левитан. — И Наташку, и Катьку Юношеву, и эту длинную, как ее...»

— Ты про Астрономку? Про Гундасиху? — словоохотливо откликается рынкевичевский Чехов.

Не удовлетворяясь такими сводными реестрами, романист делает нас и непосредственными свидетелями любовного закулисья.

«После ночных чаепитий он шел к Пановой» — молодой актрисе, с которой познакомился в Одессе, и она «босиком по ковру к постели шла короткими танцевальными шагами, а останавливаясь, чтобы сбросить халатик, располагала ступни под прямым углом одна к другой».

«Вскоре это стало казаться безобразным», — сообщает всезнающий (как и автор романа-хроники о Пушкине) «чеховед». Естественно, наступил черед другой актрисы — Клеопатры Каратыгиной, хотя ее служанка Дарья и относилась к этому чеховскому увлечению неодобрительно: «...Клепа для вас стара. Это с молодой слаще делать».

«Он желал сейчас же увести ее в номера на Малой Дмитровке и сделать это», — нет, тут речь не о Дарье, хотя и у нее, знаете ли, писателя восхищал короткий сарафан, «едва не лопающийся на груди и на ягодицах», а о «неудачнице» Мизиновой.

Что касается вышеупомянутой Астрономки, Кундасовой, то «как женщина днем она была неопасна (!): ложилась с ним только в кромешной темноте, погасив все свечи». Наивнейшая уловка! От Владимира Рынкевича ничего не скроешь: она и «громко хохотала, подпрыгивая и раскачивая кровать», и обиженно толкала его «узкой хрящеватой спиной». (То ли дело — «гибкая, живая, скользяще извивающаяся спина» актрисы Яворской, которая, спина, «была предназначена для его рук, для его пальцев, для того, чтобы гладить ее, сжимать, ласкать, играть на позвонках...»)

Дарья — да не та, не та, а Мусина-Пушкина, по прозвищу Дришка — «лежала под ним, судорожно целуя в губы и в усы... Потом сказала:

— Вы лучше, чем я ожидала».

А как «забавно» вышло с Леной Шавровой, которую Чехов, оказывается, пригласил в гостиницу с намерением свести давно влюбленную в него девушку с Сувориным; тот «спасовал», и пришлось самому отдуваться под нежные напутствия: «Раздень же меня... Вот так... А теперь это... И главное вот это...»

И еще — то мельком, то с подробностями — поведано, что «было» и с поэтессой Щепкиной-Куперник, и с художницей Хотяинцевой, и на Цейлоне, «под пальмой», и «приключения с француженками»...

Ходил как-то анекдот о некоем мужчине, у которого, кажется, весь речевой обиход состоял из фразы: «Давай лягим у койку!» Вот и тут явно не до «судеб русского крестьянства»: «Лежали с ней в сумерках... и обсуждали те единственные темы, которые интересно обсуждать: искусство и любовь».

Насчет любви, думаю, читателю все ясно, но и искусству повезло не больше. Как не жалует романист чеховских избранниц, так и о писателях и художниках говорит тоном Собакевича. Ермолова — «в сущности деревянная актриса»; Стрепетова тоже якобы разочаровала Чехова и лишь дала некоторые штрихи для будущей Аркадиной; Короленко — «писатель... никакой»; Григорович — «старый лгун» и «старый бабник», с упоением повествующий все на те же «кое-

чные» сюжеты («Она мне дала в саду, прямо на качелях...»); Левитан — «плешивый еврейчик», по подозрению Чехова, отбивший у него Лику (в отместку, оказывается, и была написана «Попрыгунья»!).

Григорий Анисимов позволял себе писать о жене великого поэта: «Видно, была какая-то непроходимая глупость в этой голове, если она не могла сварить (!), что наглые сплетни светской мрази вдохновила она, Наталья Пушкина». Владимир Рынкевич тоже без стеснения аттестует близких Антона Павловича: брат Александр — «человекообразная обезьяна», сестра — «хитрая и целеустремленная» интриганка, сплетница и едва ли не сводня. «Знакомила меня с подругами, поощряла мои ухаживания за ними, — выговаривает ей в романе Чехов. — Тебя радовало, когда они становились моими любовницами, потому что на любовницах не женятся» и т.д. Что же касается О.Л.Книппер, то это «последняя страница жизни», добивающая его (Чехова. — *А.Т.*) своими жуткими болезнями и приступами актерско-женского самолюбия... находясь с ней в ежедневном, ежечасном общении, он не в состоянии написать ни строчки».

В самом начале книги, говоря об отношениях писателя с сестрой, Рынкевич замечает: «Иногда его смешили эти тщетные попытки проникнуть в его тайную сущность, но теперь было не смешно...»

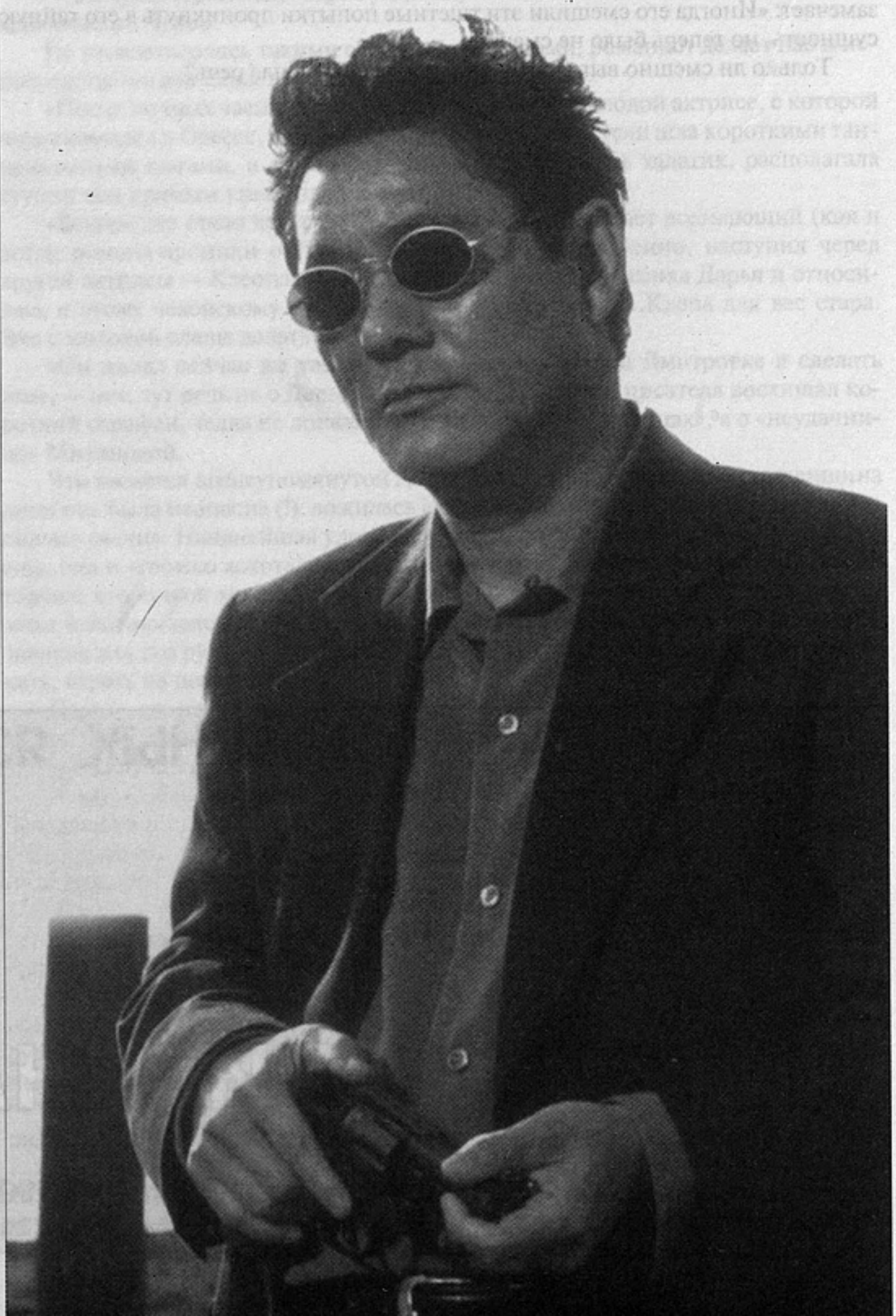
Только ли смешно выглядят и книги, о которых шла речь?

КНИГИ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

ЧИТАЙ В ОРИГИНАЛЕ!

м.Пушкинская, Б. Палашевский пер.,8 тел. (095)299-54-81
e-mail: pangloss@aha.ru; web-site: www.pangloss.net

И М Е Н А



Такеши Китано в фильме «Фейерверк»

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Такеши Китано: понять якудза, или Конец насилия

Мода на национальные кинематографии в течение последнего десятилетия коснулась многих крупных кинофестивалей. 1997-й был годом японского кино благодаря двум высшим наградам, полученным в Канне и Венеции, и имя венецианского победителя — Такеши Китано — осталось символом современного японского кинематографа. После смерти Куросавы именно он стал полновластным представителем Страны восходящего солнца в мировом кино.

Надо сказать, что Такеши Китано, как никто другой, подходит на эту роль. Благодаря своей двойственности он становится знаком самой японской культуры, которая всегда одновременно привлекала и отталкивала европейцев. Даже лицо Китано словно поделено пополам из-за частичного паралича лицевого нерва. Если одна половина улыбается, то вторая всегда серьезна. В его фильмах жестокость монтируется с юмором, а в титрах он значится одновременно как Такеши Китано (режиссер) и Бит Такеши (актер). Премьеры его фильмов проходят на крупнейших кинофестивалях, но в Японии его куда лучше знают как комика и телезвезду. Его фильмы известны во всем мире, но большинство зрителей видели его в эпизодической роли якудза в «Джонни Мнемонике». На съемочной площадке он всегда вежлив с актерами и техническими работниками, но легко может позабыть поприветствовать высокое кинематографическое начальство. В Англии его фильмы установили абсолютный рекорд по видеопродажам среди иноязычных картин, а в Японии читатели одного из журналов назвали его человеком, «с которым хотелось бы поговорить, когда грустно» и одновременно «самым обожаемым мужчиной». Но все равно: символ Японии для Запада, у себя на родине он остается enfant terrible, шутом и скандалистом.

Два удара одной ладонью

К тому моменту, когда двадцатичетырехлетний Такеши Китано вместе со своим другом Киеши Канеко создали комический дуэт «Два четвертака» (Two Beats), уроженец рабочих кварталов Токио успел многое перепробовать. Он был лифтером, официантом, привратником. Он в совершенстве узнал дно Страны восходящего солнца, мир дешевых баров, стрип-клубов и увеселительных заведений. Все они контролировались якудза, банды которых были построены на том же семейном принципе, что и мафия их итальянских коллег, от которых они отличались разве что большей жестокостью. Даже человек, никогда не бывавший в Японии и — слава Богу — не сталкивавшийся с якудза, знает, что провинившийся должен принести в знак извинения перед боссом отрезанную фалангу пальца. Район, где прошло детство Китано, контролировался якудза, и ему даже казалось, что с ними был связан и его отец. Впрочем, режиссер предпочита-

ет не распространяться на эту тему — как тесно ему самому приходилось общаться с мафией. Но все пальцы у него на месте[1].

Возникшие в 1972 году, «Два четвертака» поначалу выступали в стрип-клубе в промежутках между стриптизом. Но через два года Китано и Канеко заметил телепродюсер и пригласил их на телевидение. Дуэт сразу стал очень популярен, особенно у молодежи и студентов, оценивших искрометный юмор «Двух четвертаков» и поистине фехтовальную скорость их диалогов.

Таков был дебют Такеши Китано на поприще шоу-бизнеса. Уже в 1976 году он и его коллега получили приз одной из ведущих японских телекомпаний как лучший комический дуэт. Но Китано идет дальше и к началу 80-х становится едва ли не самой популярной фигурой на японском телевидении. Случалось, вспоминает он, что в один день его можно было увидеть в восьми различных шоу. Вдобавок к этому он выпускает несколько романов и сборник стихов и записывает песни, которые, как он замечает с меланхолическим кокетством, никогда не поднимались выше восьмого места в хит-параде.

Его кинодебют относится к 1983 году, когда Нагиса Осима взял его сниматься в своей картине «Счастливого Рождества, мистер Лоуренс!», где Китано сыграл сержанта О'Хару, одного из охранников в японском лагере для военнопленных во время второй мировой войны.

Судьба этого фильма во многом оказалась пророческой для кинематографической судьбы Китано: он был с восторгом встречен в Канне, но остался непонят японскими зрителями, которые, завидев на экране своего любимого комика, начинали хохотать, твердо уверенные, что Китано не может сниматься в серьезной картине. Амбициозный Такеши был задет этим. Говорят, что именно тогда он решил, что станет серьезным актером, чего бы это ему ни стоило.

Ему это удалось: фильм, имевший культовую популярность среди фанатов Дэвида Боуи, сегодня куда больше популярен среди поклонников Такеши Китано.

Дебют

Перелом случился в 1989 году. К тому моменту Китано уже успел сняться (без особого успеха) в двух фильмах и вот теперь собирался приступить к работе над гангстерской драмой «Крутой коп», в которой он должен был сыграть японский клон «грязного Гарри» — в одиночку противостоящего коррупции и наркомафии полицейского Азуму. Китано возлагал большие надежды на эту роль, но, к сожалению, из-за напряженного графика телесъемок никак не удавалось согласовать сроки работы. Ни один режиссер не был готов подстраиваться под Китано, и тогда продюсеры предложили телекомику самому режиссировать этот фильм. К их изумлению, Китано согласился. Для начала он коренным образом переработал сценарий, введя туда несколько новых эпизодов, и только потом начал снимать.

В 1989 году Запад и Восток еще не сошлись. Китайские фильмы уже получали призы на международных фестивалях, но это воспринималось скорее как исключение из правил. Насилие на экранах было декоративным и нестрашным. Братья Коэн уже сняли «Просто кровь», но во всем мире смотрели сиквелы «Назад в будущее», «Охотников за привидениями» и «Смертельного оружия». «Оскар» получили «Шофер мисс Дейзи», «Рожденный 4 июля» и «Общество мертвых поэтов» — иными словами, ничто еще не предвещало появление Тарантино и Ко. Только в репертуаре советских видеосалонов гонконгское кино в лице Джекки Чана занимало почетное место, но этого, конечно, недостаточно, чтобы сказать, будто мы знали, что творится в азиатском кино.

Китано безжалостно нарушил сложившиеся к этому моменту каноны жанра якудза-фильма. Он вспоминает: «Проблема была в том, что я никогда не снимал кино и никогда не учился этому. Но у меня была команда, хорошо пообтесавшаяся в этой индустрии и отлично изучившая все технические методы, ос-

[1] Зато его герою однажды должны были отрезать палец («Точка кипения»), а у якудза будущего, которого он играет в фантастическом «Джонни Мнемонике», фаланга пальца искусственная. Если ее потянуть другой рукой, то становится видна наномикронная проколка, которую якудза использует в качестве смертельного оружия.

нованные на западных влияниях, — использование подвижной камеры, различных углов съемки и т.д. Но в Японии нельзя форсировать движение камеры хотя бы потому, что при этом в кадр всегда попадает что-нибудь лишнее. Так вот я и вступил в бой со съемочной командой, чтобы они снимали почти неподвижной камерой. И после того, как фильм вышел, сказали, что я не умею снимать кино».

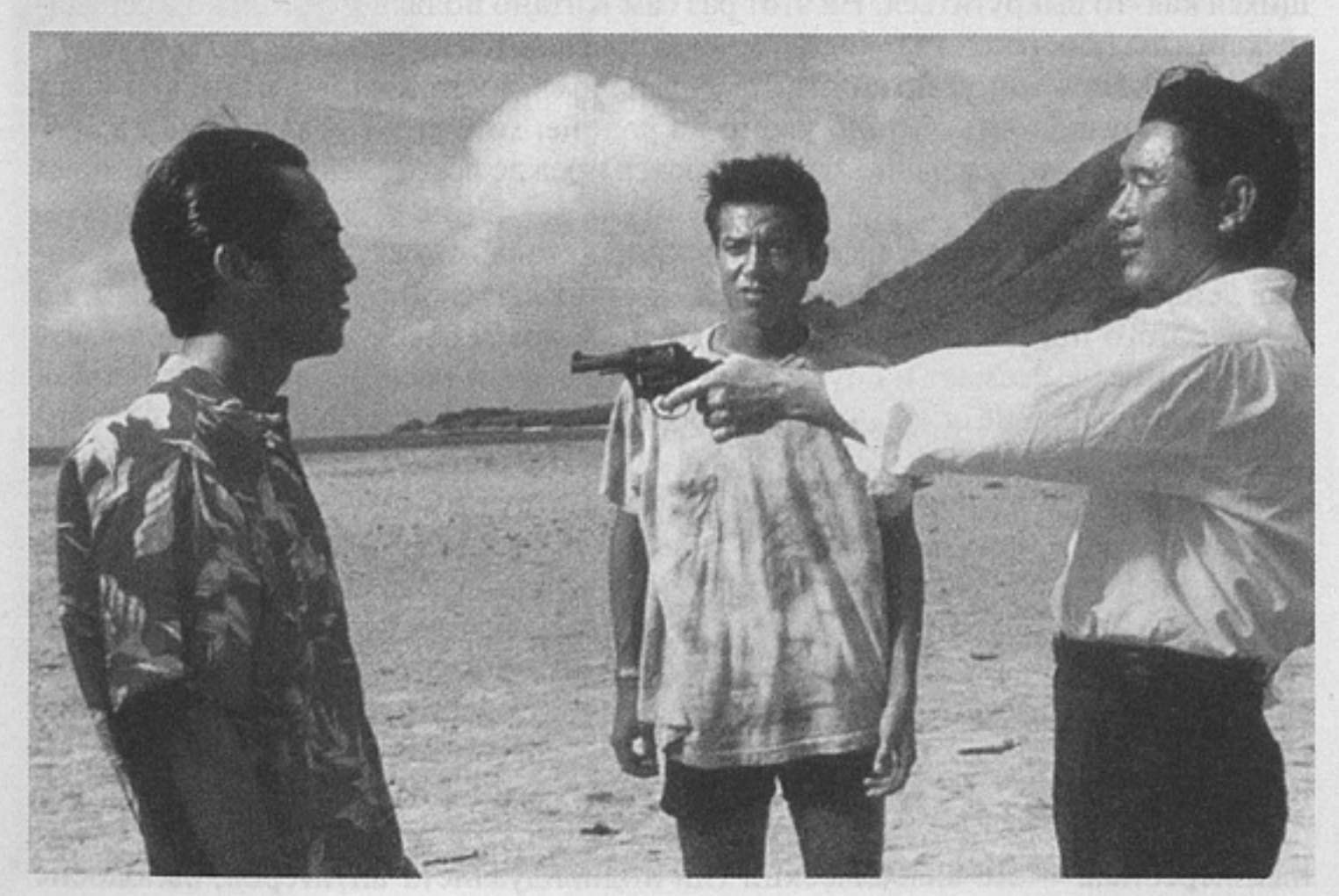
Между тем традиция статичной камеры имела давнюю национальную историю: именно так, в частности, снимал Одзу. Возможно, дело действительно в том, что Япония — тесная страна. Не случайно про Акиру Куросаву рассказывают, что когда его спросили, почему в одном из его фильмов кадр построен именно так, а не иначе, он ответил: «Если бы камера стояла на дюйм левее, в поле зрения попал бы завод «Сони», а на дюйм правее — был бы виден аэропорт».

Другой источник своеобразной стилистики «Крутого копа» — документальные съемки расстрела партизан в Сайгоне в 1968 году. «Там нет движения камеры, — говорит Китано, — ни вверх, ни вниз, но эта сцена — самое шокирующее, что я когда-либо видел».

И сам «Крутой коп» производит шокирующее впечатление. Картина открывается сценой избиения и убийства нищего, ради смеха затоптанного подростками, а потом выруливает на дорогу полицейского фильма, чтобы в конце концов оказаться рассказом о поединке двух одинаково жестоких и зачарованных смертью противников: полицейского Азумы и убийцы Киохоро. Несмотря на их общность, подчеркнутую Китано, в отличие от героев «Убийцы» Джона Ву, они не могут найти общий язык, если не считать таковым выстрел или удар ножом.

Разумеется, полицейского Азуму сыграл сам Китано, обозначенный в титрах как Beat Takeshi — в память о дуэте, уже лет пять как прекратившем свое существование. Насилие, вынесенное в английское заглавие фильма, было привычным для самого Китано. Еще в 1986 году он вместе с несколькими друзьями ворвался в офис бульварной газеты, напечатавшей его фотографию вместе с какой-то молодой девушкой, и избил всех, кто там был. Впрочем, даже сейчас, когда он стал всемирно известным режиссером, журналистов предупреждают, что во время интервью не следует задавать лишних вопросов.

Его Азума — воплощение невозмутимой жестокости и стремления к справедливости. Удар головой в лицо противника — его визитная карточка. Он беззастенчиво избивает подозреваемого, добиваясь явки с повинной, и, даже покинув полицию, не прекращает расследование. В финале, застрелив Киохоро и его сообщников, Азума убивает и свою сестру, посаженную якудза на иглу, и тут же падает сам, застреленный коррумпированным начальником полиции.



«Сонатина»

Картина о коррупции и насилии, деромантизирующая жанр якудза-фильма? Да, конечно. Но сам Китано говорит, что для него это было прежде всего кино о страхе безумия, сопровождающем Азуму, знающего, что в его жилах течет та же кровь, что и у его душевнобольной сестры. Европейцу нелегко распознать этот страх: лицо Китано сохраняет невозмутимость на протяжении всей ленты, так же как и лица многих других героев. Возможно, в этом сказывается традиция театров Кабуки и Но.

Под стать неподвижной камере и словно высеченному из камня лицу минималистские интерьеры, которые Китано выстраивал с особой тщательностью: когда декораторы показали ему создаваемый в течение нескольких дней кабинет главы якудза, он велел вынести все, что показалось ему лишним, оставив в результате один стол. Вероятно, так же поступал он и при монтаже: ощущение, что часть сцен пропущена, не покидало меня при просмотре. Разнообразные «почему?» так и повисают в воздухе. Потому, возможно, что ответ на них несуществен для фильма. Если угодно, можно считать эту особенность очередным возрождением эстетики хемингуэевского айсберга: «По-моему, чем больше объясняешь, тем сильнее отталкиваешь аудиторию. К примеру, ты видишь, что под водой блестит нечто загадочное. Ты заинтригован. Что бы это могло быть? И вдруг кто-нибудь достанет эту штуку со дна, и выяснится, что это всего-навсего осколок стекла. Ты ведь будешь разочарован? Получая ненужное объяснение, ты теряешь интерес».

Так Китано применил традиционные японские изобразительные средства — статичность и минимализм — к новой реальности. Его неподвижная камера снимает улицы и переулки большого города, а в скудных интерьерах по очереди насилуют сестру Азумы и убивают друг друга. Это и есть Япония Такеши Китано, которую не увидишь во время туристской поездки.

Сегодня в первом фильме Такеши Китано-режиссера, как в капле, можно увидеть почти все черты его поэтики. Но в Японии «Крутого копа» приняли довольно прохладно — возможно, потому что до сих пор появляющийся на телеэкране восемь раз на неделе Китано немного поднадоел японцам. Во всяком случае, они не были готовы платить деньги, чтобы увидеть его на большом экране, предпочитая бесплатно смотреть на маленьком.

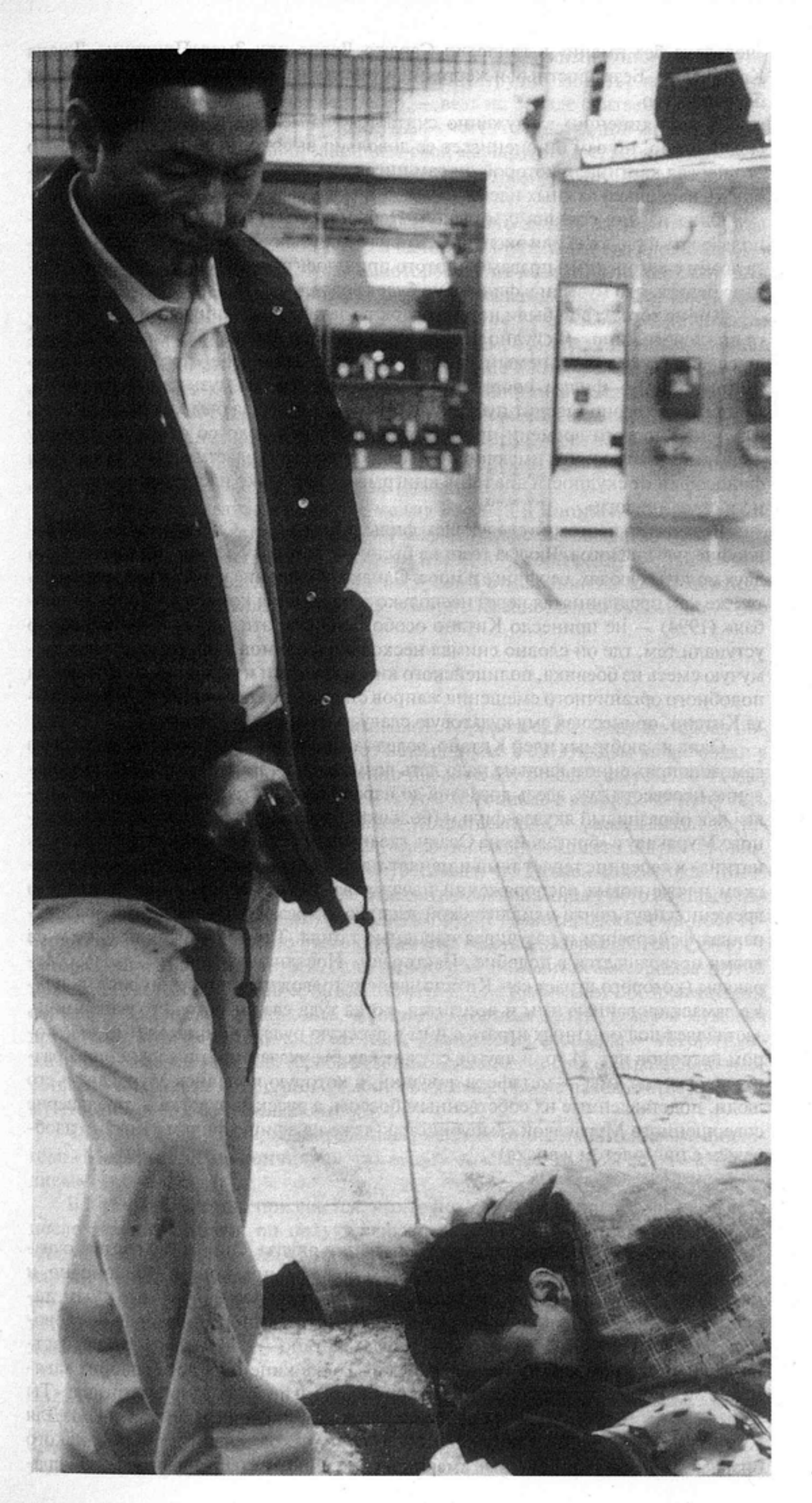
Якудза-пастораль

Следующий фильм Китано с самого начала решил делать сам и обстоятельно — в результате на свет появилась «Точка кипения» (1990), странная история о нескольких токийских друзьях подростках, перебежавших дорогу якудза и пытающихся как-то выкрутиться. На этот раз сам Китано появляется только в середине картины (как раз тогда, когда герои отправляются на Окинаву за оружием) и гибнет за десять минут до конца. Благодаря именно этой работе становится понятной популярность Китано у него на родине: хотя его и нельзя назвать прекрасным актером, все равно запоминаются прежде всего те эпизоды, в которых играет он сам.

На этот раз его герой не полицейский, а столь же жестокий якудза. Задолжав деньги своему боссу, Уехара должен принести свой отрезанный палец, но вместо этого приносит палец своего друга. А когда боссы отказываются взять подношение, вынимает из букета цветов пулемет и расстреливает всех, после чего среди трупов не спеша насилует оставшуюся в живых секретаршу.

Отношения Уехары с женщинами — отдельная тема. Он заставляет свою подругу переспать с приятелем, чтобы потом отрубить тому палец («Ты трахал мою девушку!»), и тут же дает подзатыльник ей самой («Ты же меня сам заставил!» — «Все равно ты не должна была этого делать!»). В какой-то момент он занимается с ней сексом в машине, после чего выкидывает ее на дорогу прямо посреди поля. И только через десять минут понимаешь — он знал, что тем самым спасает ее от смерти. Вскоре после бойни в штаб-квартире якудза его убивают. Но перед смертью он еще успевает передать деньги и оружие молодым ребятам из Токио.

Впрочем, в отличие от Азумы, герой «Точки кипения» куда более привычный персонаж — это классический тип индивидуалиста-антигероя, наподобие



«Фейерверк»

«человека без имени» в трилогии Серджо Леоне или Змея Плискина Джона Карпентера. Безжалостный и жестокий эгоцентрик, неожиданно проявляющий благородство.

«Точка кипения» заслуженно считается наименее удачным якудза-фильмом Китано, но сам он оценивает ее довольно высоко, возможно потому, что это первая картина, к которой он сам писал сценарий и на которой смог опробовать несколько важных идей.

Одна из них связана с музыкой. Первоначально Китано планировал использовать фри-джаз или экспериментальную музыку Жан-Люка Понти, но из-за возни с авторскими правами от этого пришлось отказаться. В результате Китано решил, что музыки в фильме не будет вовсе.

Кроме того, герои были немногословны даже для традиционно лаконичного японского кино. «Я скудно использовал диалоги, потому что кино по природе своей должно быть немым. Иногда я представляю себе «предельное кино» (ultimate film) — фильм, состоящий из семи слайдов без музыки или диалогов, который все равно заводит публику. К тому же я сначала был комиком, то есть в течение долгого времени профессионально имел дело со словами. Потому льщу себе мыслью, что имею полное представление о власти языка. И по моей философии от скудности диалогов выигрывает не только изобразительный ряд, но и сами диалоги».

Возможно, поэтому в следующем фильме Китано — «Сцена у моря» (1992) — вообще нет диалогов. Якудза тоже не было: на этот раз Китано снял историю о двух молодых людях, серфинге и море. Однако обращение к чистой мелодраме — так же как предпринятая через несколько лет попытка комедии «Подойдет любая» (1994) — не принесло Китано особого успеха; эти картины существенно уступали тем, где он словно снимал несколько фильмов в одном, создавая гремучую смесь из боевика, полицейского кино, комедии и мелодрамы. Примером подобного органичного смешения жанров стала «Сонатина» (1993), первая лента Китано, принесшая ему культовую славу за пределами Японии.

Одна из любимых идей Китано, вслед за Куросавой считающего, что даже в самом напряженном фильме надо дать возможность зрителю хотя бы на мгновение перевести дух, здесь доведена до парадоксального предела. Начинающаяся как образцовый якудза-фильм (большой босс отправляет своего подчиненного Муракаву с «бригадой» на Осаку, где начинается гангстерская война), «Сонатина» к середине теряет темп и меняет жанр: вынужденные ждать на тропическом пляже новых распоряжений начальства, якудза сорок минут экранного времени живут почти идиллической жизнью, вырезая фигурки из бумаги, устраивая фейерверки и разучивая народные танцы. Так гангстерский фильм на время превращается в подобие «Пасторали» Иоселиани. Впрочем, забавы Муракавы (которого играет сам Китано) вносят тревожную нотку: он роет на пляже замаскированные ямы и веселится, когда туда сваливаются его напарники, заставляет подчиненных играть с ним в русскую рулетку с пистолетом, в котором патронов нет. И то, и другое служит как бы указанием на дальнейшее развитие сюжета: ямы — метафора ловушки, в которую попались Муракава и его люди, подставленные их собственным боссом, а русская рулетка — преддверие совершенного Муракавой самоубийства (даже на афише фильма Китано изображен с пистолетом у виска).

Часть повседневной жизни

В «Сонатине» Китано отошел от романтизации якудза. Они не чудовища, охваченные жаждой убийства (таков был Киохоро в «Крутом копе»), но, конечно, и не робингуды. Они — и это, пожалуй, самое интересное — обычные люди, такие же, как все, лишенные даже той оперной трагедийности, которая сопровождает персонажей «Крестного отца». Якудза Китано — обычные работяги, честно делающие свою работу (не случайно в «Точке кипения» босс говорит завязавшему много лет назад соратнику, пришедшему просить за племянника: «Ты же теперь не якудза. А мы так деньги зарабатываем, свои семьи кормим»). Для Копполы мафия — это квинтэссенция американской жизни и американского бизнеса, та точка, где обычные американские конфликты решаются особо дра-

матически. Для Китано якудза — естественная часть жизни Японии. Там не происходит ничего необычного. «Иностранцу трудно понять, как устроена жизнь в Японии, — объясняет режиссер, — ведь на Западе считается, что гангстеры обитают в подполье. А у нас якудза — часть повседневной жизни. Собираясь выпить, вы обязательно закончите свой маршрут в баре, контролируемом якудза. И уж, конечно, если вы работаете в индустрии развлечений, вам обязательно придется сталкиваться с якудза[2].

В «Точке кипения» Китано показывает, что это значит на практике, когда подвыпившие девушки заходят в бар и начинают шутить над его провинциальностью и старомодностью. Спустя некоторое время хозяин, уставший слушать издевательства, отправляет в нокаут одну из посетительниц, и все поспешно уходят. Мысль об обращении в полицию — такая естественная в американском фильме — не приходит никому в голову. Впрочем, это вряд ли может удивить нас, привыкших у себя дома и не к такому. Именно поэтому в фильмах Китано все время видишь что-то неуловимо знакомое. Например, сцена допроса мелкого гангстера в «Фейерверке», совершенно лишняя для сюжета: официант вылил на костюм гангстера соус, и тот стребовал с него кучу денег. В участке бандит говорит, что это, мол, был подарок, а полицейский бьет его, приговаривая: «Что ты тут дурака валяешь! Забыл, где находишься?»

Есть, впрочем, важное различие между Россией и Японией. Японцы хорошо осознают причины всесилия своей мафии: японское общество пронизано семейными обязательствами — родители жертвуют собой ради детей, а дети — ради родителей. На том же принципе построены отношения начальника с подчиненными в клане якудза. И потому, говорит Китано, понять Японию — это значит понять якудза.

Встреча

В «Точке кипения» был эпизод, оказавшийся пророческим. Один из героев покупал себе мотоцикл, отказывался от шлема и уже в следующем кадре сидел у разбитой машины весь в крови. Именно так все и случилось 1 августа 1994 года, когда пьяный Такеши попал на своем новом мотоцикле в аварию. «У меня есть привычка воспринимать себя как какое-то третье лицо, — рассказывает Китано, — и даже после аварии я смеялся, глядя на себя, лежащего в луже крови». Чудом избежавший гибели Китано почувствовал, что должен измениться. Многие думали, что он бросит кино, тем более что половина лица у него осталась парализованной. Говорили даже, что Китано будет баллотироваться на пост губернатора Токио. Но вместо этого он снимает «Детки возвращаются» (1996) — историю двух школьных друзей, один из которых становится боксером, а другой примыкает к якудза. Здесь есть все элементы, знакомые нам по предыдущим картинам Китано, — жестокость, убийства, кровавые драки, юмор и мужская дружба. Но что-то изменилось. «В моих предыдущих фильмах, — говорит режиссер, — смерть была для героев ответом. Они искали способ правильно умереть. В этом фильме хотя герои и выбирают жизнь, они не находят ответа, потому что жить — более тяжелый выбор».

Фильм «Детки возвращаются» завершается многозначительным диалогом: «Мы ведь еще не кончились, так ведь?» — «Да мы толком еще и не начались!»

В интервью Китано признается, что точно такой же вопрос задавал он себе после аварии. Сегодня он получил право на ответ из собственного фильма: «Детки возвращаются» были приняты японским зрителем лучше остальных картин и очень хорошо прошли по экранам международных фестивалей. Дальше — больше: следующий фильм Китано «Фейерверк» (1997) собрал целый букет наград, среди которых приз критики на фестивале в Сан-Паулу и «Золотой лев» в Венеции.

---

[2] Многократно пересказана история, как сотрудник японской фирмы, виновный в том, что прилетевшего на съемки в Токио американского режиссера не встретили вовремя в аэропорту, в знак извинения прислал тому фалангу своего пальца: столь сильно этика якудза пронизывает психологию японцев.

Глаз Бунюэля и ухо мистера Блонда

Понять якудза — значит понять Японию. Но можем ли мы претендовать на это? Япония остается для нас частью Востока, вечного архетипического Другого европейской культуры. Мы можем обозначить символы — Фудзи, сакура, ссдзи, фуросики, сакэ (кто больше?). Китано, как ранее Куросава, готов все это нам предоставить, но скольжение по поверхности эмблематических символов не заменяет проникновения вглубь. Все перечисленное — олицетворение японской «красоты», и в этом качестве может быть понято в рамках «красоты» европейской. Но существует нечто, что в Европе вытеснено на периферию, спрятано в подсознание культуры, убрано в дальний угол. Это нечто открыто существует в Японии и Гонконге, но не ассоциируется с «загадочным Востоком» у поклонников New Age и «просветления» для бедных.

Понять Японию — значит понять якудза.

То есть понять насилие.

Азума убивает собственную сестру. Уехара отрезает палец своему другу. Муракава топит должника в море, подвесив его на стреле подъемного крана. Так не только у Китано. И не только в Японии. Девушка, смеясь, роется в мозгах только что убитого человека; член, превращенный в сверло, просверливает женщину насквозь — это эпизоды из японских фильмов, но нетрудно дополнить их примерами из арсенала более доступного в России гонконгского кино, причем специально взяв не Джона Ву, а фильмы полусказочные, то есть по европейским меркам — детские: чудовище приносит в жертву младенцев («Седьмое проклятие»), монстр съедает собственный отрубленный палец, а положительные героини заживо взрывают зомбированных детей («Героическое трио»[3]). То, что в европейской культуре отдано на откуп маргиналам — сатанистам, экстремистам и авангардистам — Фульчи, Кроули и Бунюэлю, — в культуре азиатской существует как часть мейнстрима. И потому неудивительно, что пророк стильного насилия Квентин Тарантино так любит Сони Чиба и Джона Ву, но тем не менее не смог сработаться ни с одним из азиатов.

«Бешеные псы» стали знаменем жестокого кино 90-х, раскрутившего в очередной раз виток кинематографической спирали насилия. Впрочем, насилие на протяжении всей истории западного кино оставалось — наряду с сексом — одной из самых привлекательных тем, связанных трогательной верой художников в его способность вызвать у зрителя шок и приблизить — через катарсис — к подлинному бытию. На практике, однако, оказывается, что корпоративные масс-медиа, большой Голливуд и индустрия развлечений приручают насилие куда быстрей, чем бойцы контркультуры и чистого искусства придумывают ему новые реализации. Не случайно «Спасение рядового Райана» по натуралистичности оставляет далеко позади Тарантино или Араки, а разговоры о насилии стали сегодня общим местом журналистики глянцевых журналов. 1997 год — год триумфа «Фейерверка» — может считаться поворотным пунктом: Тарантино снял целомудренную «Джеки Браун», а Каннский фестиваль представил три картины, посвященные холодной рефлексии над этой темой: «Конец насилия», «Забавные игры» и «Убийца(ы)».

Понять насилие

«Фейерверк» — настоящая антология образов Китано и, пожалуй, самый сложный его фильм. Постоянные флэшбэки[4], нарциссически долго показываемые картины, нарисованные одним из героев (на самом деле — самим режиссером), изысканное цветовое решение — все это делает «Фейерверк» настоящим фестивальным кино, какого трудно было ожидать от автора «Крутого копа».

Никогда еще красота не была столь хрупкой, насилие столь жестоким, а отчаяние столь безысходным. Главный герой «Фейерверка» — бывший полицейский Ниси — занимает деньги у якудза, чтобы скрасить последние дни своей

---

[3] Русское прокатное название — «Палачи».

[4] Впрочем, впервые нехронологическое построение было применено режиссером в «Точке кипения», когда герой Китано вдруг короткими наплывами видел, как через несколько минут он будет заниматься сексом, потом собирать цветы, в которых спрячет автомат, а после будет сам расстрелян у собственной машины.

«Фейерверк»

смертельно больной жены и помочь другу инвалиду Хорибе, решившему стать художником. Чтобы отработать долг, он идет в телохранители к якудза-ростовщику, но в конце концов попросту грабит банк. Якудза требуют украденные из банка деньги. Ниси, путешествуя по Японии с женой, быстро и безжалостно убивает посланных за ним «гонцов», проламывая череп завернутыми в носовой платок камнями или выкалывая глаза палочками для риса.

Насилие, которого было много и в остальных фильмах Китано, показано в «Фейерверке» наиболее изобретательно и живописно. Целомудренный и энергичный финал «Сонатины» — сполохи выстрелов, едва различимые за окнами офиса якудза, и напряженное лицо Китано, вырываемое из тьмы вспышками ручного пулемета, — уступает место чередованию натуралистических и символических кадров. Нога Ниси сдвигает череп только что убитого якудза, на секунду открывая глазам зрителя вытекший мозг, поединок двух врагов подается как игра теней на асфальте, а брызги крови летят на стол, рифмуясь с красным иероглифом «самоубийство» на картине Хорибе. Всплеск красной краски, выплеснутой на эту картину, служит визуальным эквивалентом выстрела, который так и не слышат зрители.

Живопись и убийство, насилие и долгое прощание с умирающей женой, сентиментальная привязанность к другу и безжалостность ко всем остальным (и не только к якудза) — европейский зритель склонен видеть в этом контраст и парадокс. Для японца насилие — такая же часть жизни, как любовь, цветы или море. Поэтому от европейских фильмов «Фейерверк» отличают юмор и сентиментальность[5].

Здесь нет противопоставления, только чередование: Ниси ловит рыбу с женой, отходит на минуту, убивает двух человек и спокойно возвращается. Если угодно, назовите это словом «безупречность» или «личная ответственность» — в любом случае, речь идет о чем-то высшем, чем закон. Чтобы помочь другу, можно ограбить банк. Чтобы отвлечь жену от мыслей о смерти, можно убить десять человек. Традиционная японская мораль вполне принимает такое поведение.

Двое бывших коллег настигают Ниси на пустынном пляже. Он просит их подождать и возвращается к жене. По берегу бегает девочка и играет с воздушным змеем. Молчавшая весь фильм жена Ниси произносит: «Спасибо за все». Камера еще раз показывает море. Мы слышим два выстрела и видим замершую в испуге девочку.

---

[5] Возможно, еще одна из причин кроется в том, что для Ханеке, Вендерса и Кассовица насилие — порождение масс-медиа, тогда как для Китано — органическая часть жизни.

Берег моря — едва ли не главный топос Такеши Китано. Его фирменный, по-японски минималистичный кадр — изображение двух параллельных линий: полосы прибоя и линии горизонта. И три полосы: пляж, море и небо. Это потерянный рай невинности, где вместе дурачатся те, кто отрезал палец, с тем, кому отрезали («Точка кипения»), и коротает время за различными играми присланная на разборку «бригада» токийских якудза в «Сонатине». «Океан притягивает меня. Палеонтология утверждает, что все живые существа вышли из моря. Я думаю, что тот, кто вышел из океана, чувствовал ужасающую силу, тянущую его назад, под воду. И на море я чувствую эту силу и воображаю себе этот — самый жестокий — момент в биологической истории. На берегу у меня всегда было странное чувство, одновременно ностальгическое и пугающее, будто я хочу пойти туда, где не смогу находиться. Мне всегда было тяжело даже поставить ногу в морскую воду, настолько это меня пугало. И то же самое можно сказать о большинстве моих героев. Меня завораживает то, что возникает, когда я ставлю человека перед лицом океана».

Не надо быть психоаналитиком, чтобы понять, о чем идет речь. Конечно, это стремление к смерти, одна из главных тем Такеши Китано. Азума предпочитает смерть безумию. Уехара во внезапной вспышке прозрения понимает, что придуманный им план все равно завершится его гибелью. Муракава еще задолго до самоубийства произносит фразу, под которой могли бы подписаться многие герои Китано: «Когда так долго боишься смерти, начинаешь желать ее».

«Сонатину» часто сравнивают с «Фейерверком». Вряд ли это связано с тем, что Китано играет главные роли в обоих фильмах, — просто они оба посвящены схожим проблемам: насилию, просачивающемуся в повседневность, и жизни перед лицом смерти. «Однако между этими картинами большая разница, — комментирует Такеши Китано. — Она в отношении к смерти. Муракава в «Сонатине» выбирает смерть, чтобы избежать чего-то, а Ниси, напротив, встречает смерть лицом к лицу. Это форма его ответственности». Напомню, что в Японии отношение к самоубийству гораздо снисходительнее, чем в Европе или Америке. Достаточно сказать, что только в Стране восходящего солнца суицид включен в перечень причин смерти, по которым выплачивается страховка. Если исходить из японской традиции, то самоубийства в «Сонатине» и в «Фейерверке» тоже различаются. Муракава покончил с собой после убийства предавшего его босса. Если считать, что этика современных якудза чем-то близка средневековой самурайской этике, то речь, очевидно, идет о ситуации крайнего бесчестия: предательства сюзереном вассала и убийства вассалом сюзерена. Здесь самоубийство — единственный выход, но выход вынужденный. Самоубийство Ниси и его жены в «Фейерверке» — совсем другой случай. Это освященное традицией и опоэтизированное литературой двойное самоубийство возлюбленных, достойно венчающее безупречную жизнь Ниси: дать деньги жене погибшего друга, позаботиться о друге-инвалиде, облегчить последние дни больной жене, убить всех врагов и умереть, услышав от жены: «Спасибо за все».

Эпилог

Сейчас Китано снимает фильм, условно обозначаемый как «Том восемь». Нетрудно догадаться, что это его восьмая лента, прокатное название которой он даст в последнюю минуту.

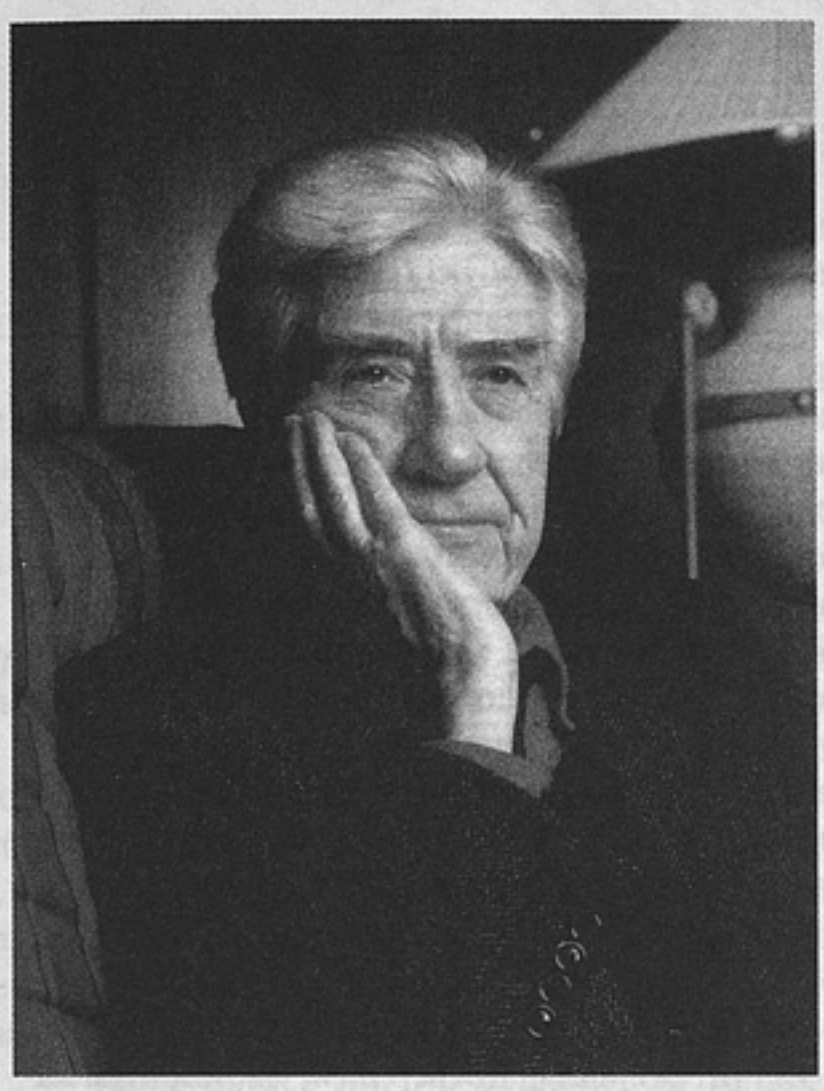
По слухам, в своей новой картине Такеши Китано собирается резко сменить стиль, сняв простую и всем понятную историю. Вероятно, его беспокоит, что «Фейерверк» в Японии посмотрели всего четыреста тысяч человек. В новом проекте впервые принимают участие крупные японские студии, а герой Китано должен стать не таким молчаливым и мрачным. Впрочем, он все равно остается якудза и, возможно, будет срисован с отца режиссера.

После успеха «Фейерверка» Китано говорил, что его беспокоит судьба фестивального любимца, которому легко впасть в соблазн снимать фильмы «в своем стиле». «Так скоро можно превратиться в пародию на самого себя». Возможно, поэтому он говорит, что в его новом фильме совсем не будет насилия. Если так, это будет еще один признак конца насилия в кино.

АЛЕН РЕНЕ

Это ерунда

БЕСЕДУ ВЕДУТ КРИСТИАН ФЕВР И ФРЕДЕРИК БОННО



Ален Рене

Фото Энрико де Луиджи

— Проект того или иного фильма вы часто мотивируете чувством опасности. В чем заключалась опасность «Все тех же песен»?

— Я хотел выяснить, можно ли во французском варианте использовать то, что уже реализовал восхитительный английский сценарист и режиссер Деннис Поттер, мизансценируя фрагменты известных песен. Опасность состояла в плагиате. Нужно было, не воруя, сделать то же самое с песнями французскими.

— Вы рисковали. Ведь фильм, лишенный экспериментальных задач, вас не заинтересовал бы.

— Я формалист, уверенный, что если нет формы, нет и сообщения. Это дает мне энергию. Когда я смотрю кино, то чем больше там постановочных выкрутасов, чем больше придумано в актерском исполнении, составляющем часть режиссуры, тем больше оно мне нравится. Мне скучно, если фильм слишком холоден или чересчур нормален. Я очень люблю утрирующих актеров. Возможно, это связано с моими юношескими театральными впечатлениями, с игрой Шарля Дюллена, Саша Гитри, Жуве или Габи Морле. То были актеры, далекие от сценической естественности. Если Клод Рен работает с Хичкоком, тем лучше, это меня вполне устраивает. Но я готов смотреть любой фильм, где играет Клод Рен, и знаю, что получу удовольствие. Именно актер является для меня магнитом зрелищности — такова моя первичная мотивация. Мне нравятся фильмы второсортные — если только они не полное барахло, они не вызывают у меня досады.

— Поскольку вы не делаете различий между отдельными видами искусства, не противопоставляете литературу комиксам, классическую музыку популярным песням, то ваше понимание культуры очень современно.

— Это не связано с какими-то принципами. Если я получаю удовольствие, то не стану говорить: «Это ерунда, впрочем, довольно забавная», — подобно

тем, кто повторяет: «Это такой глупый фильм, такой глупый, но мы так смеялись, так смеялись...» Я не хочу стыдиться своего смеха. Мое удовольствие — единственный критерий, который я признаю. Но я не строю на сей счет никаких теорий, это происходит совершенно спонтанно. Мои приятели считали меня снобом или малохольным и говорили: «Тебе не может одновременно нравиться и то, и сё». Я испытывал чувство вины, но все же изменять себе не собирался! В музыке, например, я не специалист, не могу оценить хорошую технику исполнения, тембр голоса. Меня очень интересует музыка, хотя у меня нет слуха и я не знаю сольфеджио. Но слышу изменение тональности и в состоянии отличить ля мажор от ре минора.

— Вы играли на каком-нибудь инструменте в юности?

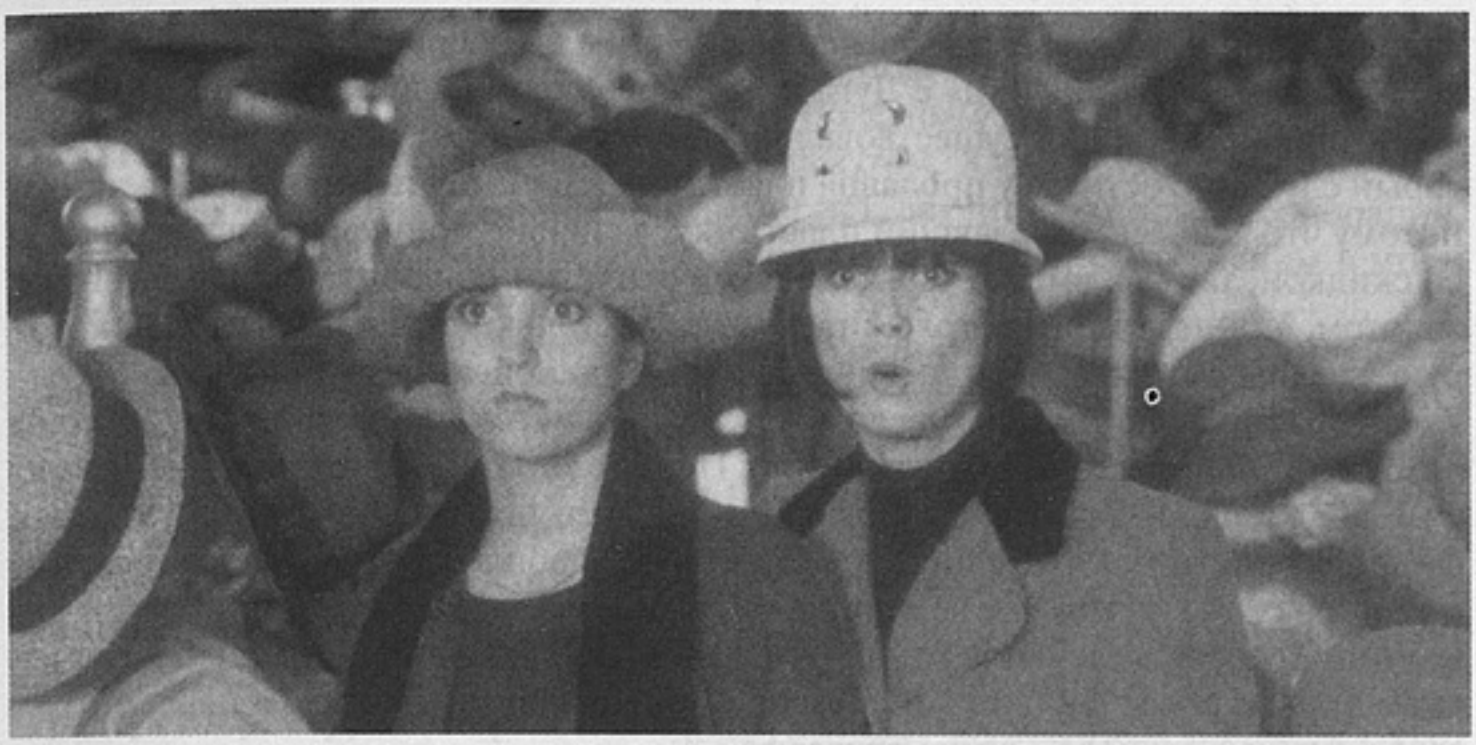
— В провинции, как было принято в те времена, я брал уроки фортепьяно, но это было абсолютно бессмысленно: меня учили играть с листа, ставили руку, но совершенно не думали о том, чтобы, читая ноты, я слышал музыку. У меня был друг, композитор Пьер Барбо, который читал за завтраком ноты квартета точно так же, как читают газету. Вот какую мечту я лелею. Мне как-то рассказали анекдот: Пьер Булез летит в самолете, листает новую партитуру и внезапно издает стон. Его спрашивают, что случилось, и он отвечает: «Это уж слишком...» Я его понимаю. Добиться бы такого. Но слишком поздно. Впрочем, не будем говорить о моих недостатках, обычно это лишь способ их оправдать.

— Ваш интерес к жанрам популярной культуры проявился давно. Это поражает еще и потому, что вас в свое время считали интерпретатором нового романа, то есть интеллектуальным режиссером.

— «Считали», согласен. Но два продюсера задавали мне вопрос, хочу ли я делать фильм с Аленом Роб-Грийе. Я тогда ответил: «Маловероятно. То, что я читал в журнале, мне показалось очень сложным, непонятным». Но потом я познакомился с Аленом Роб-Грийе, и его страсть к кино и театру способствовала нашему сердечному общению. За восемь дней я прочел четыре его книжки, и они вызвали такую радость... Мне не показалось, что я попал на чужую территорию, потому что там было нечто от популярного романа. Дело не в том, что я принципиально отказываюсь ставить «Фантомаса» ниже сочинений Эмиля Золя или Натали Саррот. А в том, чтобы быть настроенным прочесть именно эту, а не другую книгу. Очевидно, можно сказать: «Быть в состоянии такой готовности, любить столь разные жанры — значит обладать нетвердым, несильным характером»... Но зачастую вы отвергаете что-то потому, что этого не знаете.

— Но даже если ваша любовь к бульварному театру, комиксам или песенкам существует давно, вы ее довольно поздно проявили в кино.

— Я пришел в кино, чтобы стать монтажером. У меня была знакомая по имени Мириам, очень известная в кино. Она монтировала Гитри и Ренуару. Я стажировался в книжном магазине Галиньяни на Риволи, но это меня не прельщало. Впрочем, у меня не было степени бакалавра, я не смог получить серьезного образования — главным образом по состоянию здоровья. Я переживал в этом смысле настоящий жизненный крах, так как не знал, чем бы заняться. И подумывал о том, чтобы стать владельцем маленького кинозала. Надо было вложить капитал, но для меня это было совсем не просто. Изысканный Галиньяни говорил, что я смогу выучиться на книготорговца и в конце концов работать в собственном книжном магазине. Но моя подруга Мириам была иного мнения. «Ну, ты полный идиот, — сказала она. — Сейчас открывается киношкола ИДЕК, попытайся стать монтажером, это все же интереснее, чем продавать книги». Это вполне соответствовало моим притязаниям, так как я думал, что, став монтажером, буду общаться с актерами. А я, как все, хотел быть актером. Монтажеры могут присутствовать на съемочной площадке, актеры иногда заходят в монтажную — таким образом я был бы в среде, которая, в отличие от той, что я знал в бретонской провинции, казалась мне такой живой, любопытной, необычной. И все еще до сих пор кажется. Я отправился в эту киношколу и поступил на монтажное отделение. Потом стал ассистентом режиссера. Но в этом совершенно не было моей заслуги, я никогда не просил продюсеров сделать со мной фильм, то были случайные заказы. Я соглашался на них при условии, что никто не будет сковывать мою свободу. А поскольку монтажеру не всегда было легко найти работу, то когда такой продюсер, как Браунбергер, попро-



«Все те же песни»

сил меня снять короткометражку, я не отказался. Да и позже я вовсе не собирался работать только с Роб-Грийе. Продюсеры предлагали мне свои идеи, что-то между нами клеилось, что-то нет. Но у меня было ремесло, которым я должен был просто-напросто зарабатывать... Есть знаменитая фраза Андре Жида: «Благодаря провидению я не должен был заботиться о том, как заработать на жизнь». Он мог писать для собственного удовольствия.

— Испытываете ли вы сегодня ностальгию по старой массовой культуре и каким образом не утеряли контакт с нынешней ее разновидностью?

— Если и испытываю, то не культивирую ее. Я прекрасно помню время своего детства, лет до семи. Конечно, все так или иначе меняется, но я не считаю, что с годами можно придумать нечто новое и что с возрастом меняется вкус. Я, как, впрочем, все, нахожусь под влиянием детских, юношеских впечатлений, поразивших когда-то мое воображение. Вместе с тем надеюсь, что и для современности я не закрыт, даже если не являюсь экспертом по року, например, или рэпу, хотя я и тут знаю пару-тройку звезд.

— Изменилось ли, по-вашему, за последние пятьдесят лет само понятие зрелищности?

— Больше всего в жизни меня занимает вкус к зрелищу, общезначимый для всех людей. А также разные теории катарсиса, идентификации или ее отсутствия, возможности без всякого риска сверить собственный опыт с опытом других. Меня интересует сама способность создавать образы, спектакли, книги... Возможно, потому, что я не совсем понимаю, как это происходит. Иногда я говорю себе, что мой будущий фильм будет называться «Это ерунда», поскольку именно такими словами обычно реагируют на что-то очень грустное. В этом фильме вы бы увидели, что произошло бы, если б мы делали только разумные вещи, если б служили только на благо общества и нашей планеты. Конечно, там были бы и противоречия. Но зрелище для меня — это и производство дисков, издание газет, афиши на улице, живопись Тинторетто и Фернана Леже. Зрелищем является все, что произведено и что в принципе ничему не служит. То, в чем нет пользы.

— Что определило вашу страсть к такой форме зрелища, как кино?

— Я думаю, все возникло одновременно: и чтение, и кино, и рисунки, не говоря о комиксах и музыке. В детстве я покупал карамельки «Поющая сорока», в придачу к ним получая от продавца пять диапозитивов. За пятьдесят сантимов можно было купить картонную коробочку с линзами, чтобы смотреть диафильмы. Купив сотню карамелек, можно было стать обладателем пятисот кадров, и я развлекался тем, что создавал из них фильм. Забавно, что много позже, когда один мастер, месье Робер, чинил мне проектор для 16-мм пленки, мы разговорились, и он сказал: «И я лет в четырнадцать-пятнадцать делал фильмы из кусочков «Поющей сороки»!»

Еще я любил песенки из кинооперетт, из таких фильмов, как «Дорога в рай» с Лилиан Харвей. Потом я испытал настоящий шок, когда посмотрел «42-ю улицу». Это было, как удар по голове: до меня вдруг дошло, что кино — это ши-

карный трюк. В то время я интересовался Зигом и Пюсом, персонажами комиксов, фильмом «Робин Гуд» с Дугласом Фэрбенксом — для меня все это было равнозначно. Конечно, существовал и скрипичный концерт Стравинского, который случайно остался у продавца пластинок в Ванне (это городок в Бретани), потому что человек, заказавший пластинку, за ней не пришел и мне продали ее со скидкой, так как вместо черно-золотой этикетки Polydor там была зеленая с золотом. Концерт меня потряс, эта музыка настолько отличалась от той, которую я слушал прежде, будь то Тино Росси или какой-нибудь шансонье. Музыкальные актеры во главе с Фредом Астером появятся немного позже. Это они возбудят мой интерес к звуковому кино. Первые звуковые ленты были слабыми, а немые казались такими тонкими... Кроме того поначалу актеры в звуковых фильмах практически не двигались. Я же очень любил, чтобы они носились, как в вестернах. А тут, прежде чем заговорить, они вставали в позу. Я не понимал, что они не шевелятся из-за микрофона, но было ощущение, что так будет всегда... Только после фильма Рене Клера «Под крышами Парижа» я пересмотрел свое мнение о звуковом кинематографе.

— Ваши отношения с англосаксонской традицией завязались тоже в детстве?

— Сначала был Конан-Дойл — Шерлок Холмс очаровывал всех. Затем, если говорить о массовой литературе, появился Ник Картер, обложки его книг были очень привлекательны. Ничего похожего среди французских изданий тогда не было. Потом, уже в четырнадцать-пятнадцать лет, я читал приключения Святого. И обнаружил, что в «Святом» Лесли Чертериса, опубликованном в издательстве «Галлимар», было по крайней мере вдвое меньше страниц, чем в английском варианте. Тогда я сказал себе, что надо бы вмешаться: «Вы хотите меня облапошить, но мне нужен полный текст». *(Смеется.)* Это заставило меня поднатореть в английском, ведь я хотел читать английских авторов. Таким образом, именно английская литература вместе с американскими фильмами, литературой, комиксами, карикатурами в газетах и журналах занимала бо́льшую часть моей жизни. Сравнивать в 1934 году силу воздействия, производимую в сфере массовой культуры Америкой и Францией, было абсолютно невозможно. Конечно, в Бельгии существовал знаменитый Эрже, я охотился за его героем Тентеном, были еще, как я уже говорил, Зиг и Пюс — и это всё, даже если знатоки вам будут рассказывать о Марижаке или Жиже. Но когда я впервые увидел картинки Милтона Каниффа «Терри и пираты», то пережил шок. В воскресных приложениях я следил за Диком Трейси. Конечно, все это меня безумно привязывало к Америке. Потом появились итальянцы, но немецких, испанских, чешских комиксов не было. Стало быть, все пути вели в Америку. Хотя даже сегодня я плохо говорю по-английски... Тут я самоучка; я очень люблю слушать английский, слушать актеров, говорящих по-английски. Но когда я с ними работаю, им стоит больших усилий меня понять. Эллен Бёрстин, с которой я работал над фильмом «Провидение», говорила мне, что потратила три недели, чтобы наконец понять слово rehearsal (репетиция), — настолько странно я его произносил. *(Смеется.)*

— Говорят, вы хотели экранизировать «Черный остров» Эрже.

— Мне это предложил один продюсер, но проект не задался. Я был — да и теперь остаюсь при том же мнении — против экранизаций. Очень трудно снять «Три мушкетера» или «Войну и мир», потому что у каждого существует собственное видение персонажей, и нас всегда ждет разочарование. Тем не менее передо мной стоял вопрос, как же заставить Тентена заговорить. Первое, что пришло в голову, — это упростить, сделать минималистскими декорации и героев, как это было у Эрже... Больше всего в этом проекте меня интересовала возможность увидеть Эрже. Это произошло много позже, притом в забавной ситуации. Один мой приятель, американский писатель Фредерик Татен, обожавший Тентена, мечтал познакомиться с Эрже. И я сделал то, чего никогда бы не осмелился сделать для себя. Я знал, что Эрже живет в нью-йоркском отеле, и решил ему позвонить, чтобы устроить встречу моего приятеля с ним. Эрже согласился, мы вместе позавтракали, он вел себя очень компанейски, и я тоже смог пообщаться с ним часа два.

— Удивительно, что вы выбрали кино, ведь в той среде, в которой вы росли, его считали порождением дьявола.

— В моей семье считалось, что кино — это опасно. Вы могли подхватить инфекцию, если ходили в кинотеатр, так что полезным это мероприятие не казалось. Надо было гулять за городом, быть скаутом. Кино осуждалось. Но я думаю, что моя страсть — это... протест, хотя нет, звучит слишком высокопарно, это, скорее, форма оппозиции моей семье, условностям, бытовавшим в моем окружении.

— Ощущали ли вы тяжесть сурового религиозного воспитания у иезуитов?

— О да, это подавляло. Но я себе говорил: «Они все-таки умнее меня, поэтому надо сделать над собой усилие и поступать, как они, верить, как они». Я соблюдал католические ритуалы лет до семнадцати-восемнадцати. Я ходил к мессе, но при этом ничего не испытывал, не чувствовал в себе никаких признаков веры, экстаза — ни ощущений святой Терезы из Лизьё, ни слез радости Паскаля. Но, признавая, что взрослые понимают лучше меня, я пристрастился к Франсуа Мориаку, заинтересовался религиозным обращением Клоделя. Пеги, несмотря на хорошие стихи, мне не нравился. В творчестве тех или иных писателей я искал подтверждения собственным ощущениям до тех пор, пока не осознал, что все писатели, которых я любил, находились на другой чаше весов. Пусть Мориак и влиял на меня, но Андре Бретон, Арагон, Дос Пассос, Фолкнер, Хемингуэй оказали на меня большее воздействие. Я отдавался собственному удовольствию, и с тех пор ноги моей не было в церкви.

— Ваше отношение к церкви или к вере не изменилось?

— Нет, но, возможно, это и произойдет. Бывает, человек обращается к Богу за полчаса до смерти. Но сегодня нет, я ничего не чувствую...

— Увлечение Бретоном и сюрреалистами было решающим на пути к вашему освобождению?

— Да. В Бретани, в провинции все подчинялось логике, стремлению вписать жизнь в строгие рамки. Сегодня можно испытывать ностальгию по такой определенности, потому что она давала направление, стержень. Итак, Бретон, потом кино, такие фильмы, как «Андалузский пес», «Кровь поэта»... Бог знает, почему все эти творцы не любили друг друга, но я об этом тогда ничего не знал. Были еще такие режиссеры, как Пудовкин, Роберт Вине с его «Калигари». Внезапное осознание, что можно делать фильмы, настолько отличающиеся от тех, которые мы смотрели в провинции, определило мой выбор.

— Как вы нашли первый кадр «Все тех же песен» — свастику в кабинете генерала фон Шолтица, когда он, перед тем как запеть «Париж — моя единственная любовь», отвечает на приказ Гитлера разрушить Париж?

Ален Рене на съемках фильма «Жизнь-роман»

Фото Мартина Франка

— Уже лет десять меня не отпускает мысль о какой-то подсказке. У меня есть коробки с бумагами, фотографиями, клочками картинок, объявлений, интервью. Я время от времени вытаскиваю что-нибудь оттуда в надежде заманить сценариста хотя бы для первоначальной беседы. Что же могло произойти в голове фон Шолтица, чтобы он не позволил взорвать весь Париж? Я исходил из принципа, что основной идеей для Аньес Жауи[1], которая тех событий не пережила, могли быть только образы, заимствованные из кино. Может быть, она видела «Горит ли Париж?»? И я сделал наброски — я не умею рисовать, не умею петь, но пытаюсь предвидеть монтажные склейки.

— Как вы додумались ввести медуз в последние сцены «Все тех же песен»?

— Понятия не имею, так вышло. У меня есть один смутный принцип, который я уже использовал во многих фильмах: если возникают какие-то образы и не отпускают тебя больше недели, то не следует задаваться вопросами, надо просто вставлять эти образы в фильм. Медузы — это не символ. Они появились в конце подготовительного периода, во время репетиций. Камера следует за медузой, которая ведет нас к другим персонажам, налаживая контакты во время этой вечеринки. Еще можно сказать, что медуза — своего рода символ колеблющихся персонажей, хотя я всеми способами избегаю символов. Спросите Бунюэля, к чему медведь, поднимающийся по мраморной лестнице в «Ангеле-истребителе» (этот кадр остался в моих воспоминаниях, но фильм я не пересматривал лет тридцать), или что лежит в коробке в «Дневной красавице».

— Медузы в фильме «Все те же песни» могут вызвать ассоциацию с крысами в «Моем американском дядюшке».

— Это волновало продюсеров. «Осторожнее, — говорили они, — критика вас на этом застукает и прищучит». В первых же газетных рецензиях на «Моего американского дядюшку», очень жестких, особенно муссировалась мысль о том, что в моем фильме «люди — это крысы». Такая интерпретация преобладала и в статьях, опубликованных позже в еженедельной и ежемесячной прессе. Это было смешно, так как главная, на мой взгляд, фраза в «Моем американском дядюшке» (я все еще слышу интонацию Анри Лабори): «Но человек не крыса!» Я думал, что ирония, заключенная в фильме, свидетельствовала как раз о том, что за полтора часа невозможно решить экзистенциальные проблемы. За этим надо обращаться к серьезным книгам, а не к нам. Что же до медуз... С крысами Лабори было ясно, что это метафора. Тогда это был сюрреалистический жест в духе Макса Эрнста. А медузы мне нужны были для того, чтобы как-то почувствовать эту вечеринку. Возможно, я и сам себя ощущаю почти что медузой, которая плывет себе и плывет, и никогда не знаешь, куда она повернет.

— Во «Все тех же песнях» вы используете архетипические — почти шаблонные — драматические ситуации и избегаете блестящих афористичных диалогов.

— Там нет авторской речи. Но я этого и не требовал от Жауи и Бакри, я им предоставил полную свободу... Именно поэтому я не знал, что останется в фильме. Я сделал не много фильмов, кажется, восемнадцать, и почти всегда мои сценаристы не знали, как их закончить. Особенно в тот момент, когда какой-нибудь персонаж начинал говорить что-то, что нам не нравилось. Тут-то сценарий и становится живым: у вас возникает отторжение, но нельзя по этой причине прерывать реплику героя. Не следует также впихивать ему какие-то реплики под тем предлогом, что «хорошо бы сказать публике то-то и то-то...». Иногда все же вы это делаете и становитесь моралистом, но спустя три-четыре дня эти реплики кажутся вам глуповатыми, и когда вы просите актеров произнести такой текст, те упрямятся, а это лучшее доказательство того, что склейка неудачна да и клей плохой. Итак, я скорее... фаталист. Я думаю, что надо стараться сохранять естественность. Я не родился с авторским сознанием. Режиссеры, сами писавшие для себя сценарии — как, например, Чаплин, Рене Клер, — исключение. Меня совсем не шокирует работа со сценаристами. А поскольку я считаю себя монтажером... монтажеры сценариев не писали. Писание меня не увлека-

[1] Автор сценария (с Жан-Пьером Бакри) и исполнительница одной из главных ролей в фильме «Все те же песни».

ет, мне интересно поставить фильм, который реализовал бы кем-то придуманную историю. Надо ли, чтобы продюсер связался со сценаристом, не будучи уверен в завершении проекта? Часто слышишь такую фразу: «Фильм — это прежде всего хорошая история», но я знаю замечательные истории, которые не стали хорошими фильмами, и наоборот.

— Вы часто умаляете свою роль, утверждая, что режиссер не является демиургом, как принято считать, — это противоречит понятию «автор», введенному «новой волной».

— Прежде всего я думаю об ощущении, которое появляется на съемочной площадке. Это ощущение сводится к тому, что твое присутствие там необязательно, ведь если снежный ком брошен, надо, чтобы он хорошо катился с горы. Для того чтобы было приятно снимать, необходимо, чтобы фильм сам пришел в движение, поэтому режиссеру кажется, что он на площадке лишний. Все над ним посмеиваются и находят в этом удовольствие. Но не сказал бы, что когда я сам иду в кино, мне не интересна режиссура. Присутствие Фрица Ланга очевидно, как и Хичкока, Деплешена, Пиала... Даже если они сами себе писали сценарии.

— Но вы отрицаете в себе авторское начало, которое признаете у других.

— Возможно, из гордыни. Готов согласиться, что это колоссальная претензия, и именно поэтому не хочу быть ею озабочен. Не хочу говорить: «Я сделаю это в таком-то стиле, потому что это мой стиль». Это синдром сороконожки: задумавшись, с какой ноги пойти, запутаешься. Если б я думал о том, что делаю, то пропал бы.

— Поэтому вы не считаете себя художником?

— Да, я предпочитаю понятие «мастер на все руки». Работу монтажера я любил за то, что трогал пленку, клей, вдыхал их запах...

— Вы даже неохотно подписываете свои фильмы.

— Можно сказать, что режиссер — это клей, который скрепит все разрозненные части в мозаику, и это, возможно, будет иметь какое-то значение. В «Хиросиме...» я хотел избежать хронологической последовательности событий. Во всем, что я до тех пор видел, такая последовательность соблюдалась, ее не разрушали и флэшбэки, даже «Гражданин Кейн» — фильм хронологический, что, правда, не мешает ему быть очень хорошим. Мне же было интересно сделать картину, в которой хронологии отказано в почтительном отношении. Это, вероятно, я и привнес в конструкцию «Хиросимы...», ради чего, правда, не пришлось биться с Маргерит Дюрас... Я люблю работать со сценаристами, так как это работа во имя зрелища. Вы спорите друг с другом, пытаетесь убедить друг друга — вы находитесь в живой связи. Возможно, какие-то режиссерские идеи в конце концов попадут в сценарий. Но я в это не погружаюсь и не хочу об этом знать.

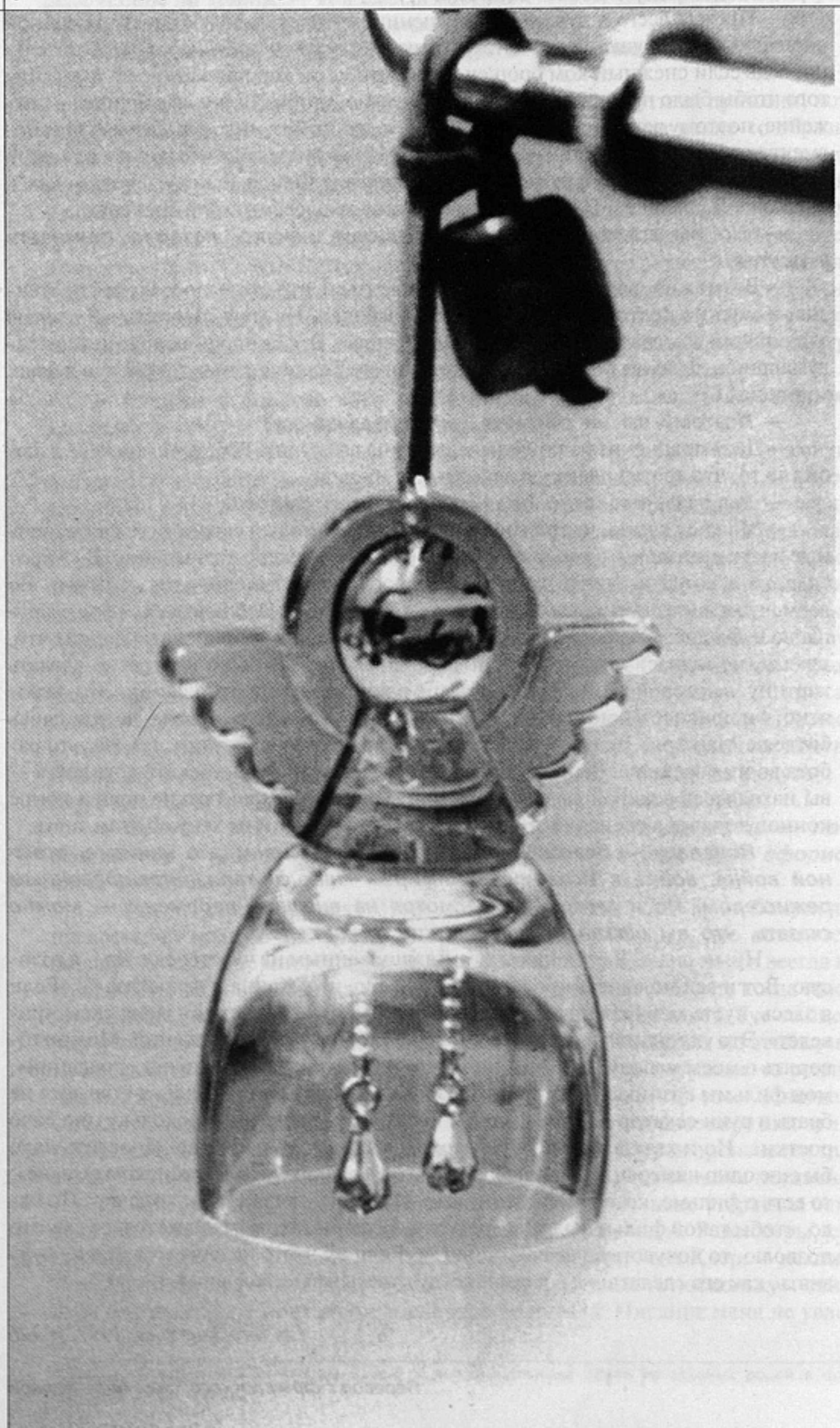
— Поначалу — благодаря сюжетам ваших фильмов о нацизме, атомной войне, войне в Испании, в Алжире — вас считали ангажированным режиссером. Но и сегодня — несмотря на внешние перемены — можно сказать, что вы остались политическим режиссером.

— Ну, не знаю. Я себя никогда ангажированным не чувствовал. Да... я голосую. Вот и вся моя ангажированность. Я верю, что Жанна д'Арк сказала: «Если я здесь, пусть меня хранит Господь, если же меня нет, пусть он меня сюда приведет». Это уклончивый ответ, но я требую свободы волеизъявлений. Можно говорить о моем малодушии, но я ни на что не претендую, у меня нет «посланий», мои фильмы возникают просто так. Если в них появляется стиль, я стараюсь не брать в руки секатор для того, чтобы купировать растение, поскольку оно дало ростки... Но и хвастать я не буду, что возделывал это растение. Простить надо бы еще одно намерение, связанное с мечтой о «великом американском романе», то есть о фильме, который изменит мир. Изменить жизнь... Да, конечно. Но надо, чтобы такой фильм был мне доступен. Если он таковым окажется и я ему это позволю, то почувствую себя виновным. Если же этого не случится, и я не буду знать, как его сделать... я все равно буду чувствовать свою вину.

Les Inrockuptibles, 1997, N 126

Перевод с французского Зары Абдуллаевой

Р А З Б О Р Ы



«Кикуджиро»,
режиссер
Такеши Китано

ЛЕВ КАРАХАН

Канн-fiction

Директор Каннского кинофестиваля Жиль Жакоб считается его демиургом, создателем всех событий и драматических коллизий. Как видно, даже во времена объявленной «смерти автора» не исчезает патриархальная жажда авторизации любого самодостаточного явления. Между тем фестиваль в Канне все более проникается токами и сюжетными ходами большой истории, заправлять которой господину Жакобу (при всем к нему уважении) явно не под силу. Разве что признать его демиургом в античном, космогоническом смысле слова.

Такое ощущение, что в 99-м Канн вообще отбился от рук. Может быть, впервые с такой очевидностью он продемонстрировал способность к производству глобальных культурных смыслов, превосходящих в своем итоговом значении все самые неординарные жесты творцов и создателей — будь то директор фестиваля, президент жюри или авторы фильмов.

Уже в завязке фестивальной интриги проявился смысловой зазор. Официальная программа свидетельствовала о небывалом подъеме мирового кино. Дело не столько в собрании выдающихся режиссерских имен — такое в Канне случается часто, — а в том, что практически все знаменитости подтвердили свои репутации реальными художественными достижениями[1]. Заметное разочарование вызвали разве что картины Гринуэя и Каракса. Да и то, как пишет журнал Sight and Sound, «Пола Икс» не покорила французов и англичан, но произвела впечатление на некоторых американцев».

По логике вещей прилив кинематографических сил должен был вызвать и соответствующий зрительский бум, небывалое фестивальное оживление. Однако тут сразу и возникла неувязка. 52-й Каннский кинофестиваль был, пожалуй, самым малолюдным из всех, что довелось видеть за последние пять-шесть лет, и даже каким-то покинутым. Обычная ностальгия по фестивалю, которой положено возникать в конце, после его закрытия, на этот раз странным образом проявилась уже в самом начале.

Сложившуюся ситуацию можно объяснить вечными разборками Канна с Голливудом, о которых так любят писать журналисты, то укоряя Канн за непокорность, то обвиняя Голливуд в диктаторских замашках. И действительно, в этом году чувствовалось отсутствие больших звездных тусовок, представлений и

---

[1] Даже трудно, по крайней мере в сноске, отказать себе в удовольствии простого перечисления имен и названий (сравнимо с удовольствием гурмана, зачитывающего меню перед началом торжественного обеда). Называю в порядке фестивальной демонстрации: Никита Михалков — «Сибирский цирюльник», Лео Каракс — «Пола Икс», Мохсен Махмальбаф — «Дверь», Майкл Уинтерботтом — «Страна нудес», Педро Альмодовар — «Все о моей матери», Александр Сокуров — «Молох» (о фильме читайте в этом номере в рубрике «Репертуар»), Стивен Содерберг — «Английский солдат», Рауль Руис — «Обретенное время», Чен Кайге — «Император и убийца», Вернер Херцог — «Мой заклятый друг», Атом Эгоян — «Путешествие Фелиции», Артуро Рипштейн — «Полковнику никто не пишет», Джим Джармуш — «Собака-призрак: путь самурая», Такеши Китано — «Кикуджиро», Дэвид Линч — «Простая история», Маноэль ди Оливейра — «Письмо», Отар Иоселиани — «Прощай, родимый хлев», Питер Гринуэй — «8 $^1/_2$ женщин». Рецензии на некоторые из этих картин читайте в следующем номере.

«Страна чудес», режиссер Майкл Уинтерботтом

суперрекламы на земле, воде и в воздухе, то есть всей той американской туфты, которая так способствует ощущению праздника.

Но праздник в Канне — не причина, а следствие его популярности, славы и магнетизма. Ведь не знаменитые проходы по красной лестнице (которые даже Голливуд отменить не в силах) сделали Канн культурной Меккой конца XX века. Подлинная энергетика фестиваля — в его просмотровых залах, где раз в год мировое кино осуществляет великое таинство онтологических постижений и где с достоверностью можно узнать о том, какое время на дворе. Как видно, именно это таинство и утратило свою прежнюю притягательную силу.

Смешно сказать, но как-то не по себе становилось оттого, что попадать на фестивальные показы было легче, чем обычно, и грозные стражи просмотровых залов не так уж часто произносили свое убийственное и непререкаемое «complète» — мест нет.

Пустеющее святилище наводит на грустные мысли. Прежде всего о том, что скудеет источник — кинематограф, который на протяжении послевоенных десятилетий был практически главным держателем актуальных смыслов и средоточием насущного знания.

Словно вступая в борьбу с неотвратимым знаком беды, кинематограф в этом году, как видно, и предпринял отчаянное усилие: постарался показать, что его еще рано списывать со счетов. Кино попыталось вернуть свои законодательные права, в которых Канн решился ему отказать.

Откуда ни возьмись

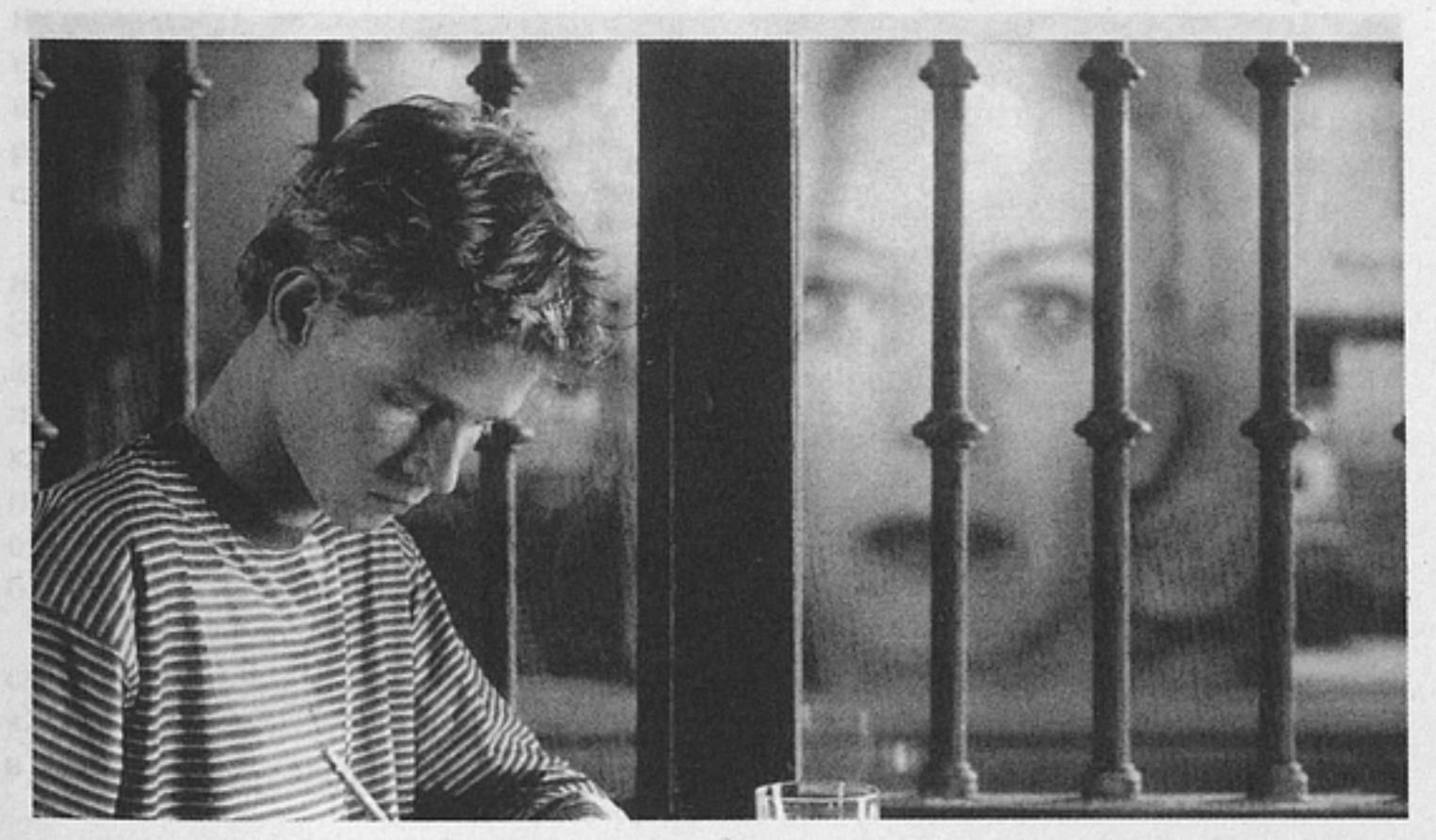
В 97-м любители тематических обобщений отметили в каннской программе обилие актов насилия, в 98-м — преобладание разного рода испражнений (оранусных, если пользоваться новейшей терминологией В.Пелевина). И вдруг в 99-м уже привычную каннскую компанию киллеров, маньяков, аутсайдеров и представителей секс-меньшинств постигло озарение. Они словно устали от самих себя, своей тотальной маргинальности и обнаружили страсть к восстановлению утраченной ими целостности. Не случайно сразу в нескольких фильмах появился образ ребенка, сулящий обновление и олицетворяющий невинность, забытый человечеством прообраз. У Альмодовара к новорожденному младенцу не пристает даже СПИД, которым больны его мать и отец-транссексуал. Фильмы каннской программы один за другим и кто как, но все с небывалым воодушевлением пытались утвердить в человеке лучшее. Постепенно слово «человечность» (крылатая каннская фраза: «Альмодовар — как человечно!») стало самым популярным на фестивале, а к его середине (неисправимый «классицист» Жакоб) оно почти с неизбежностью воплотилось в названии фильма француза (!) Брюно Дюмона L'Humanite, получившего (поистине великолепная случайность) рекордное едва ли не за всю историю Канна количество высоких наград — Гран-при,

призы за лучшую женскую и лучшую мужскую роль. Но о призах, призерах и уловках президента каннского жюри Дэвида Кроненберга ниже. Сначала — о большом кино. О том, как оно отстаивало свою мессианскую роль в культуре, и о том, что же есть человечность в представлении заслуженных мастеров экрана.

Кино, каким оно явило себя в Канне-99, можно сравнить с некоей вселенной. Она давным-давно утратила понятие о границах нравственного и безнравственного, саму память о бремени различения и познания добра и зла. Но вот неожиданно эта вселенная пробуждается для срочного, безотлагательного восстановления утраченных ценностей и незамедлительного овладения моральными императивами, которые были посильны разве что русской классической литературе XIX века, до боли озабоченной «милостью к падшим» и поиском «человека в человеке».

Самым сдержанным и реалистичным в своих моральных штудиях был, пожалуй, Майкл Уинтерботтом. Может быть, это и сделало его картину Wounderland («Страна чудес») самой недооцененной. Ничего не утверждая сгоряча, режиссер лишь обозначает центростремительное движение как необходимость. Поначалу на экране многофигурная экспозиция, прослоенная монтажными планами большого Лондона, что рождает ощущение неслышного ухом метафизического гула и необозримого, неуправляемого человеческого космоса. Постепенно никак не связанные между собой единым сюжетом люди превращаются в героев частных, разрозненных, но уже вполне оформленных историй: о стариках, которых донимает лай соседской собаки, о женщине, которая безуспешно пытается полюбить, о женщине, утратившей свою любовь, о женщине, которая готовится к родам и мучается, не без основания подозревая своего мужа в измене. А под конец все эти невеселые житейские истории оказываются историей одной раздробленной, разорванной городом, но еще способной собраться под общей крышей семьи, в которой одинокие старики — родители, несчастливые женщины — любящие сестры, а новорожденный ребенок — Алиса. Имя само собой смыкается с названием фильма, довершая авторскую мысль и выражая авторскую надежду на спасительный общий кров в хаосе жизни. Естественность этого упования не требует от режиссера никаких преувеличений. Ему не надо скрывать, что мир героев лишь с горькой иронией можно назвать «Страной чудес» и что в реальной жизни реальной Алисе придется постигать человечность, не слишком рассчитывая на чудеса.

В отличие от Уинтерботтома, Педро Альмодовар делает чудо (рождение здорового младенца у инфицированных родителей) сюжетным фактом. К тому же склонный к иронии куда больше, чем его английский коллега, Альмодовар в своей новой картине «Все о моей матери» сохраняет небывалую серьезность, избегает лукавой двусмысленности и фактически отказывается от своих обычных гротесковых, эпатирующих тривиальный вкус образных решений. На этот раз его повествование исполнено открытого, почти театрального драматизма и не менее театрального пафоса, что подчеркнуто прямым обращением к театральной среде. В



«Все о моей матери», режиссер Педро Альмодовар

общем, Альмодовар не осторожничает и со всем своим испанским темпераментом предлагает нечто вроде «нового морализма», будто впрямь собирается вернуть миру человечность в ее истинной полноте. Страстность, глобальность намерений, очевидно, и сделали Альмодовара неформальным лидером фестиваля (приз за режиссуру и публика, и он сам восприняли как сугубо утешительный). Но что же именно с таким необычайным пафосом постулирует режиссер?

По всем канонам нравоучения (первая часть фильма — тяжкое наказание за проступок, вторая — воздаяние за нелегкую работу над ошибками) Альмодовар рассказывает о судьбе женщины по имени Мануэла. Ее вина в том, что она скрывает от сына всякую информацию об отце-транссексуале, у которого, как написано в аннотации, «грудь больше, чем у матери». Политическая некорректность наказывается беспримерно строго (автор явно плюсует) — сын Мануэлы погибает в дорожном инциденте. Зато во второй части убитая горем мать словно возрождается. Потеряв сына, она отправляется на поиски мужа-транссексуала по кличке Лола, чтобы рассказать о трагедии. В Барселоне, где Мануэла ищет бывшего мужа, ее окружают травести и представители различных секс-меньшинств. Она учится (не изменяя, что важно автору, своей сексуальной ориентации) принимать их мир как должное. Она ухаживает за беременной и получившей СПИД от Лолы молодой женщиной, а после ее смерти во время родов наконец находит Лолу. Рассказывает ей (ему) о погибшем и новорожденном сыновьях и даже показывает младенца. И опять следует мощный авторский нажим: теперь поступок Мануэлы возводится в настоящий подвиг, заслуживающий поистине чудесного вознаграждения: она вновь становится матерью — на этот раз приемного сына, которому уже ничто не угрожает, даже иммунодефицит.

Авторский пафос приобретает таким образом некий «профсоюзный» оттенок, и его невозможно истолковать расширительно, он сразу же проявляет свою неадекватность. Ведь абсолютной ценностью провозглашается то, к чему Альмодовар и так, не морализируя, был всегда индивидуально привержен. В своем фильме он вознаграждает не отзывчивость Мануэлы как таковую, а пробудившуюся в ней способность воспринимать без постыдных (по Альмодовару) предрассудков вполне конкретную сферу человеческой активности — перверсивную сексуальность.

Моральным постулированием занялся и другой знаменитый мастер художественной иронии — Отар Иоселиани. Но опять тот же симптом. Как и Альмодовар, Иоселиани не идет дальше торжественного и патетичного утверждения ценности собственного человеческого своеобразия. Именно на этом специфическом основании возводится самодельная гармония. Разница в том, что Альмодовару для подкрепления такой гармонии потребовалось воплощенное чудо, а Иоселиани — осуществленная утопия.

В последнее время Иоселиани уже не раз выражал свое разочарование в окружающей действительности по известной формуле: «Весь мир бардак, а люди —

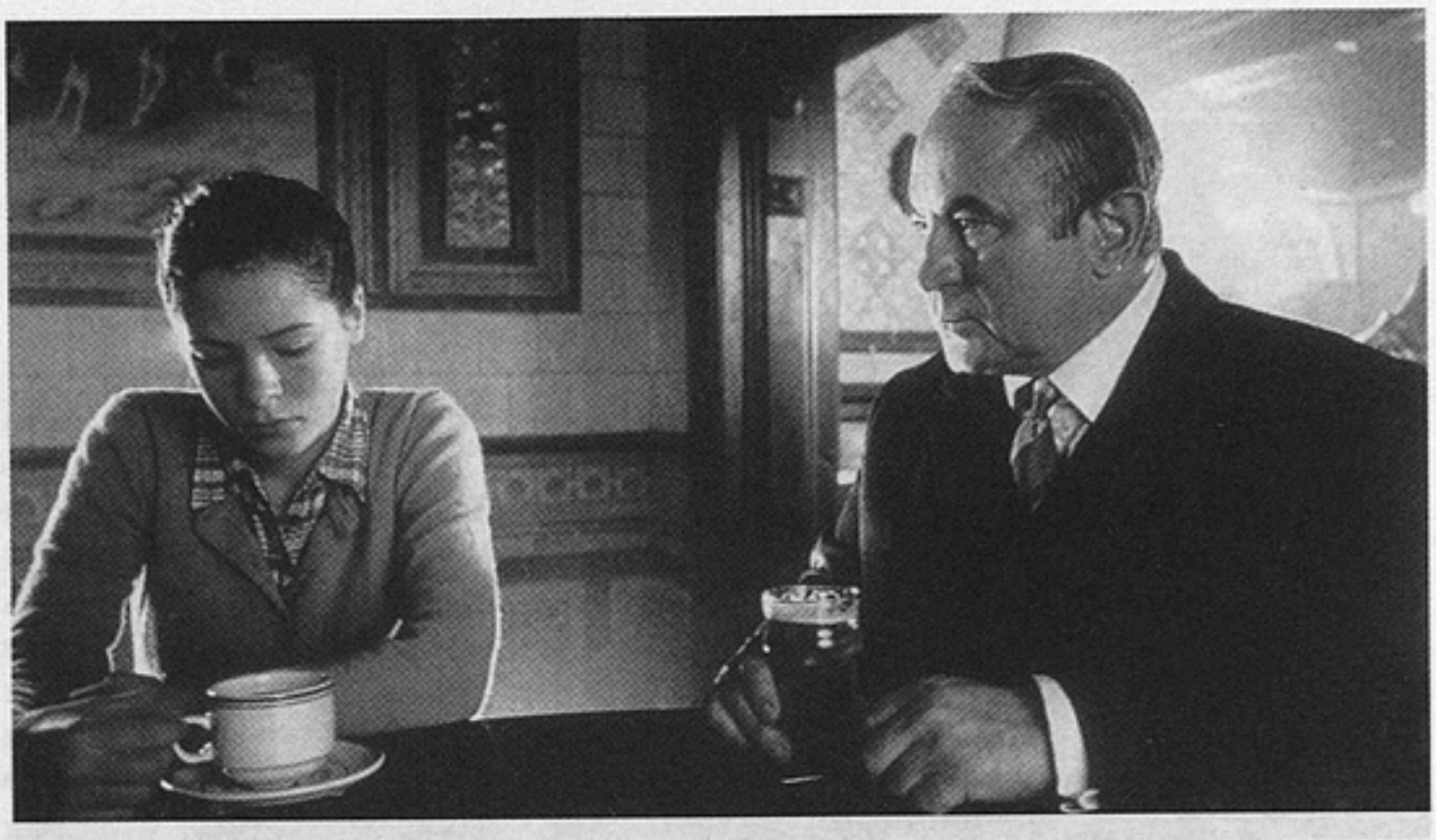
«Прощай, родимый хлев», режиссер Отар Иоселиани

«Собака-призрак: путь самурая», режиссер Джим Джармуш

б...» Именно эта идеология родила его сегодняшнюю хорошо узнаваемую авторскую интонацию — слегка саркастичную, слегка циничную, слегка мизантропичную, слегка эгоцентричную. В новой картине «Прощай, родимый хлев» Иоселиани в очередной раз с присущим ему мастерством сообщает, что в мире, где девушка выходит замуж за того, кто ее изнасиловал, где юный обитатель роскошного замка грабит нищую старушку, а продавец икон взрывает под колокольный звон собственную жену, нет ничего лучше, чем положить на все и под крылом у богатой жены, которую с удовольствием пользуют ее деловые партнеры, тихо спиваться, в свою очередь пользовать гувернантку, стрелять по тарелочкам и пускать по кругу игрушечные поезда. Принципиальная новизна сообщения состоит только в том, что любитель игрушечных поездов и тихушник Николас является в фильме не одним из представителей гибнущего человечества, вызывающих у автора высокомерное отвращение, а его, автора, протагонистом. Более того, Николаса играет сам Иоселиани, который ранее позволял себе появляться в собственных фильмах лишь в качестве эпизодических персонажей (например, привидение в «Охоте на бабочек»). Особая человеческая избранность Николаса в мире монстров подчеркнута и тем, что он один наделен правом на эволюцию и внутренний рост. В финале, когда окончательно ясно, что бардак в буржуазном замке — это навсегда, Николас совершает свой маленький подвиг. Вместе с собутыльником-клошаром тайно уплывает из замка на лодке, чтобы пить и петь на воле. Тут и становится вполне очевидным желание автора представить элементарную человеческую деградацию Николаса как нравственное свершение. А чтобы поддержать своего протагониста, утвердить его выбор как истинную моральную ценность, режиссер мастерит утопию, страну чудес: на экране величественный горно-водный пейзаж, оглашаемый грузинско-французским многоголосием, и в тумане моря — одинокий белый парус, под которым беглецы, судя по всему, распивают прихваченное из замка вино, а глубочайший внутренний тупик мнит себя торжествующей человечностью.

Характерный для нынешнего фестиваля крен в сторону гармонизации жизни продемонстрировали и эзотеричный Джим Джармуш, и энигматичный Атом Эгоян, и Рауль Руис, чувствующий себя как рыба в воде в потоке сознания. У каждого из этих художников личные гуманитарные рецепты и прежде были где-то поблизости. Им даже не пришлось как ниспровергателям-иронистам прибегать к чудодейственным и утопическим средствам для того, чтобы утвердить на экране свою ценностную ориентацию. Общую тенденцию к построению гармонии в отдельно взятом, собственном кинематографическом приделе они восприняли без каких-либо сенсационных сверхусилий и художественных затрат.

Скажем, у Джармуша в фильме «Собака-призрак: путь самурая» императив смерти, поддержанный самурайским кодексом героя-киллера и японской книгой «Хагакурэ», уравновешивают надежда и императив жизни, который проявляется в трогательных отношениях киллера с его случайной маленькой знакомой в пар-



«Путешествие Фелиции», режиссер Атом Эгоян

ке (очередной ребенок-прообраз!). После гибели героя именно этой девочке в наследство от киллера достается другая японская книга — «Расёмон». В результате патетической доминантой фильма становится некий библиофильски обозначенный дальневосточный моральный код для посвященных, позволяющий автору и устремленность показать, и остаться в кругу сложившихся о нем, особенно после «Мертвеца», представлений как о кинематографическом гуру для «черной» богемы и продвинутых интеллектуалов-хипстеров от Нью-Йорка до Москвы.

Эгояну его киноперестройка далась, кажется, совсем легко, ибо за интригующим фасадом, состоящим из пугающих околичностей, туманных намеков и загадочных недомолвок, у него всегда угадывались нравственные максимы, пригодные даже для самого диетического питания. В «Путешествии Фелиции» он просто взял и обнажил их, вследствие чего у фильма есть и загадка, и любезный сердцу режиссера таинственный саспенс, и все разъясняющая, но в конкретном сюжетном воплощении какая-то слишком уж прямая и бесхитростная разгадка: нравственный итог — маньяк и серийный убийца девочек Хилдич раскаивается в леденящих душу поступках и, умываясь слезами, отпускает очередную жертву, а затем сводит счеты со своей проклятой жизнью. Психологической достоверности и органике этого умиротворяющего пробуждения совести в декорациях soft-готики способствует прежде всего замечательный Боб Хоскинс, актерская работа которого в этом фильме была, пожалуй, самой значительной на фестивале.

По сути, общие правила игры выдержал и Рауль Руис. Его необычайно близкая духу первоисточника экранизация Пруста, казалось бы, не смыкается впрямую с главной фестивальной проблематикой. Но если присмотреться, и в этой картине откроется определенная установка на ценностную стабилизацию: из всего цикла «В поисках *утраченного* времени» Руис выбрал последнюю часть — «*Обретенное* время». Впрочем, Руис, сохраняя верность Прусту, как и себе самому, утверждает лишь гармонию вымысла, иллюзии, игры воображения, превращающей реальное в ирреальное.

Абсолютным аутсайдером в нынешней каннской компании оказался только тот, кто не сумел (или не захотел) предложить ничего обнадеживающего, — каталогизатор Питер Гринуэй. Не утратив в новом фильме «8 $^1/_2$ женщин» и капли постановочного мастерства, этот геометр упадка вдруг оказался не у дел, как неосторожный футболист в искусственном офсайде. Его по-прежнему безупречная эстетика разложения и изысканный гастрономизм культуры, пожирающей самое себя, на этот раз рождали по преимуществу чувства неудобства и скрытого раздражения, как надоевшая игрушка или вышедшая из моды вещь.

Вообще слово «мода», видимо, не случайное в разговоре о нынешней каннской программе. Уж очень «новый морализм-гуманизм» похож именно на моду. Ведь не важно, принес ее ничего не значащий попутный ветерок или глобально изменившиеся обстоятельства истории. В любом случае, мода — это то, что только на поверхности, что не затрагивает основ, что легко изменить, что надо ловить,

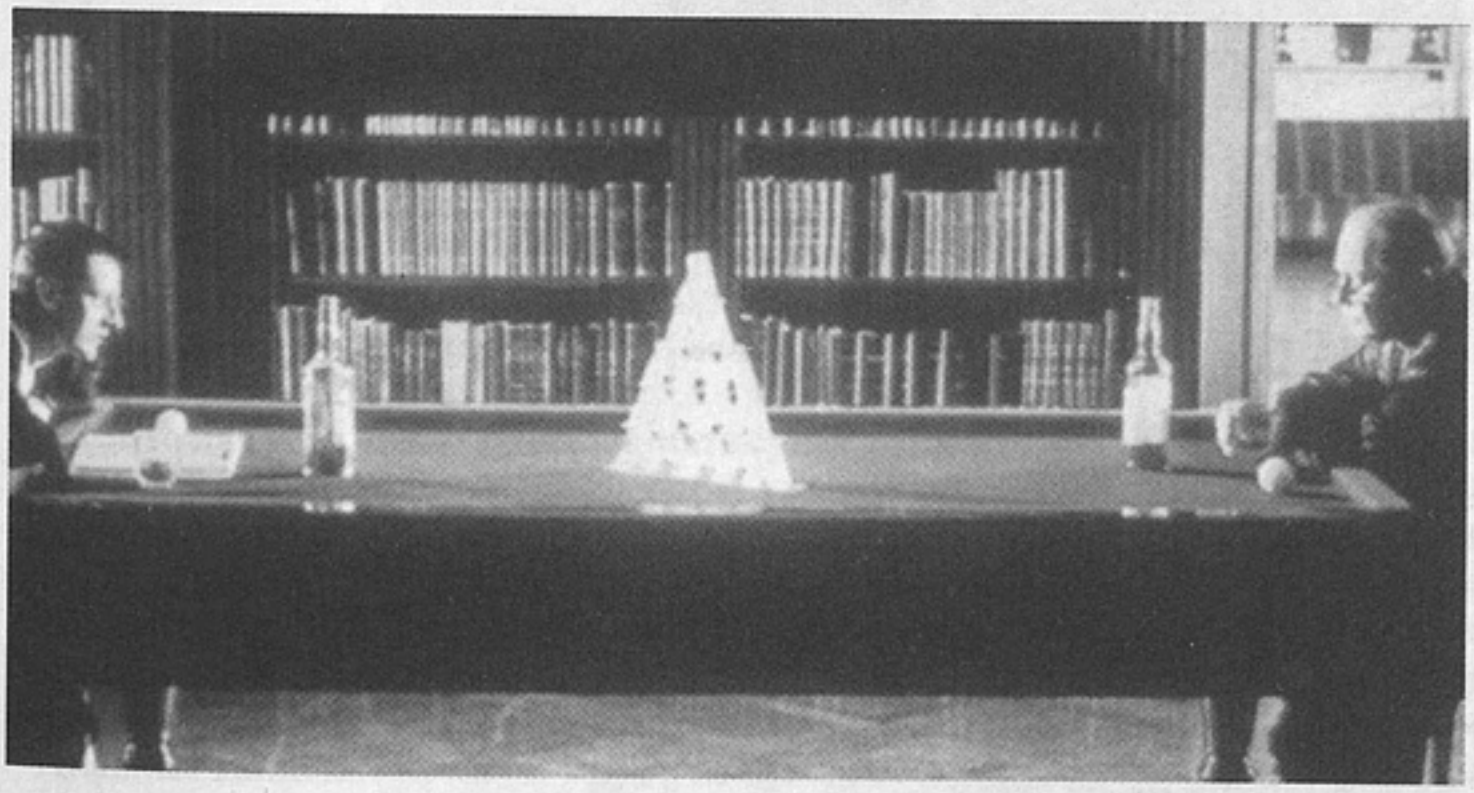
пока не поздно: узкое или широкое, короткое или длинное — какая, в сущности, разница? На нынешнюю смену приоритетов многие в Канне так и отреагировали — как на новую киномоду. А потому и кинематографический вызов приняли с известной легкостью. Главное в моде — не пропустить момент, не оказаться «де модэ». Если бы новые каннские киномодели потребовали не «переодевания штанов», а реального утверждения нравственного императива, то в жизни, давно отвыкшей и от образа, и от подобия, уверен, возникло бы изрядное недоумение. В лучшем случае сами эти модели были бы объявлены давно вышедшими из употребления. На это, кстати, ясно указывает неадаптированный гуманизм фильма Уинтерботтома «Страна чудес», так и оставшегося в фестивальной тени.

А о моде и ее особенностях более всего в конкурсной программе напоминали Такеши Китано и Дэвид Линч, которые продемонстрировали действительно потрясающую способность к переодеванию и полной перемене своего эстетического гардероба.

В фильме Китано «Кикуджиро» его обычные кровавые и безысходные страсти по якудза решительно вытесняет история о трогательной дружбе маленького мальчика Масао (еще один ребенок-прообраз) и мелкого мошенника Кикуджиро, в котором Масао пробуждает живые человеческие чувства. Почти как шукшинский Прокудин, мошенник Кикуджиро едет к оставленной им в приюте старушке матери, чтобы взглянуть на нее хоть одним глазком. Люди, которых встречают на своем пути Масао и Кикуджиро, тянутся к ним и тоже делаются лучше. Даже облаченные в кожу крутые рокеры на мотоцикле превращаются в больших детей — пускают змея, резвятся и играют. А символом дружбы Кикуджиро и Масао, как, впрочем, и всей новой стилистики Китано, становится колокольчик в виде ангела. Его мелодичный звон — апофеоз фильма.

Не менее разительное переодевание продемонстрировал и Линч в своей Straight Story — нарочито прямой «Простой истории», в которой старик Стрейт (Straight) едет на газонокосилке через три штата, чтобы попросить прощения у брата, а по дороге встречает много хороших и добрых людей. Похоже, на этой самой простейшей газонокосилке вместе со своим бесхитростным героем совершает немыслимое путешествие и сам Линч, переезжая прямиком из черного вигвама, где он изучил почти каждый уголок, в неведомый ему прежде белый-белый вигвам, где можно всласть вместе с плачущими от умиления стариками посмотреть на волшебное звездное небо.

Надо отдать должное мастерству действительно выдающихся режиссеров, которые одной только силой своего уникального кинематографического дара сумели удержаться на грани слащавой пошлости и сделать искусством молочные реки в кисельных берегах. Но чрезмерность стиля и свойственные настоящему haute coutur решения на грани фола свидетельствуют отнюдь не о торжестве морального поиска, они выдают чистейшей воды пафос формы. И блестяще выполненная жанровая сверхзадача фактически не оставляет на экране места хоть сколько-нибудь очевидному внутреннему авторскому постижению.

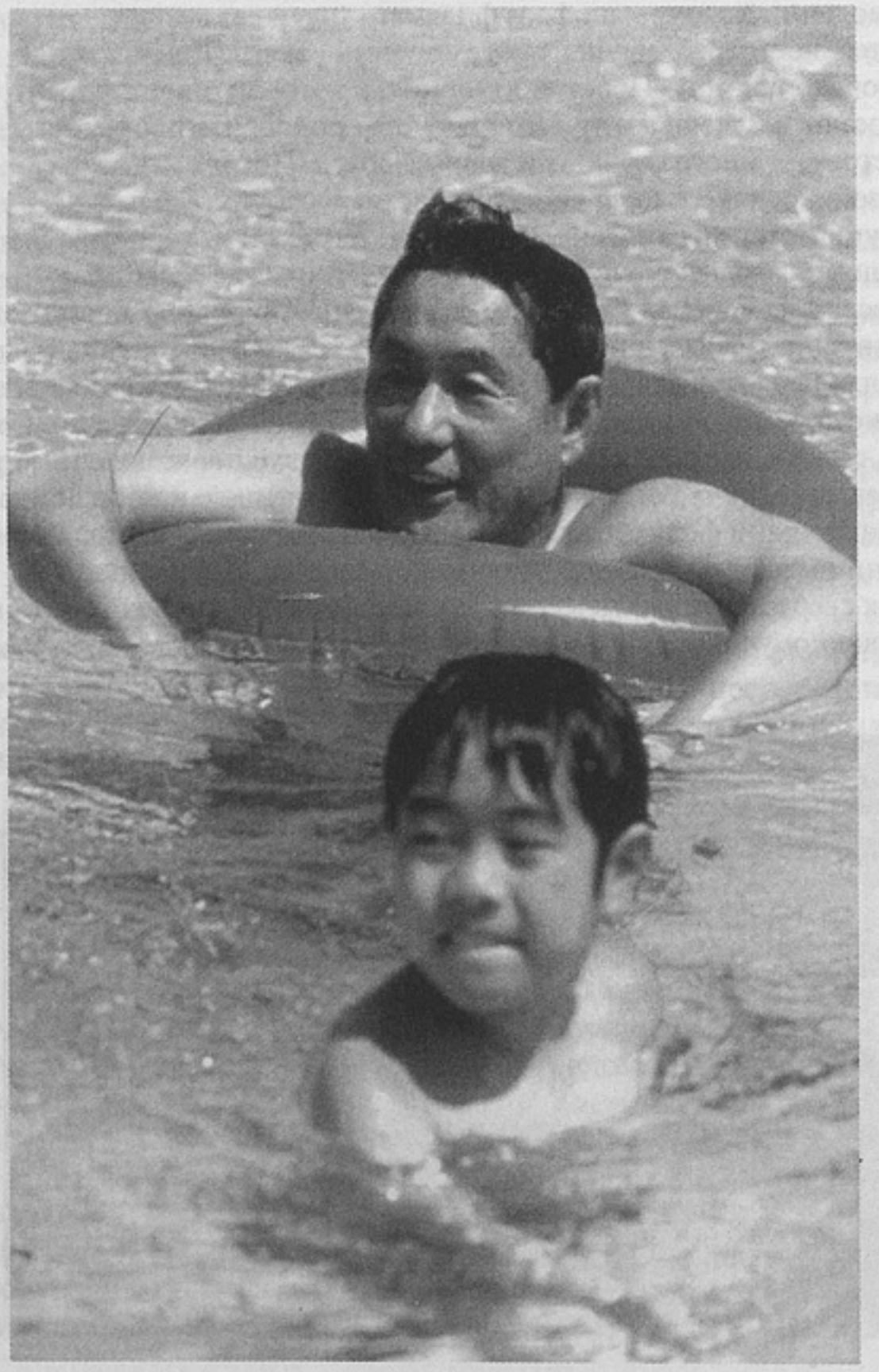


«8 $^1/_2$ женщин», режиссер Питер Гринуэй

Содержательно обе картины словно не авторизованы, а потому и кажутся лишенными живой, индивидуальной, динамики, похожими на маски с раз и навсегда застывшим, подобающим случаю выражением. И если, скажем, для Альмодовара «новый морализм» — это патетика его старых и, в сущности, никак не изменившихся представлений о прекрасном, то для Китано и Линча моральный пафос — повод для внутреннего отстранения. Они словно уходят от прямого включения в ценностную орбиту своих собственных фильмов при помощи утрированной формы, маски. В итоге кинематографическая заявка каннской программы на реабилитацию ясных нравственных понятий в основном так и осталась по-человечески необеспеченной, а «новый морализм», как паровозный пар, ушел в свисток или (пользуясь новейшей кинометафорой) в сладкий перезвон ангела-колокольчика.

Проблема Клавдия

Известно, что, попав в «Мышеловку» и ощутив реальную угрозу жизни, первое, что сделал король Дании Клавдий, встал на молитву. Известно также, что из этой затеи у него ничего не вышло. Как с горечью констатировал он сам, «слова парят, а чувства книзу гнут, а слов без чувств вверху не признают». Ему же принадлежит и другая безжалостная самооценка: «При мне все то, зачем я убивал...», — которая достаточно ясно определяет причину его неудавшегося покаяния без раскаяния и *пред*определяет (это тоже хорошо известно) трагическую развязку королевской судьбы.



«Кикуджиро», режиссер Такеши Китано

«Простая история», режиссер Дэвид Линч

С неоспоримостью трагического исхода как раз и вступили в невольный спор члены жюри под водительством Дэвида Кроненберга. Распределяя призы фестиваля, они словно попытались повернуть его сюжет в русло открытого и даже обнадеживающего для кино финала. И хотя злые языки, как всегда, утверждают, что кукловодом жюри был Жакоб, всеми отмеченная роль самого Кроненберга представляется достаточно выразительной. Прежде всего — как еще один, заключительный, каннский парафраз на тему вышеупомянутого датского сюжета, как его окончательное закрепление на фестивальных скрижалях.

Будучи председателем жюри, Кроненберг остался режиссером, и принятое под его руководством решение очень напоминает хорошую постановку, не уступающую главным каннским хитам ни в конструктивности намерений, ни в ощущении исторической угрозы. Признанный специалист по трансмутациям и дегуманизации в различных ее видах, от которого если и ждали, то какого-нибудь деструктивного скандала, Кроненберг вызвал сенсацию совсем иного рода — продемонстрировал превосходящую все возможные ожидания устремленность к ценностному возрождению и установку на урок морали.

Трудно сказать, чем конкретно было продиктовано его решение. Понимал ли он, что из моралиста Альмодовара и переодетых до неузнаваемости Линча с Китано никакую по-настоящему новую кашу не сваришь, что нужен продукт посвежее, что публика, которая всегда рада обманываться, которая буквально выталкивала Альмодовара в триумфаторы, никогда не позволит, чтобы ее заблуждениям грубо потакали, а значит, примет ублажающее ее решение как должное, но, конечно же, не оценит его по достоинству, еще и упрекнет в банальности. А может быть, Кроненберг просто как художник точно угадал, что проявить, сделать подлинным открытием свою собственную интенцию можно, лишь уклонившись от всех звучащих из зала подсказок и отыскав то, что все ищут, в совершенно неожиданном месте.

В любом случае Кроненберг выиграл свою фестивальную партию. И, пережив изрядный шок, все, кто хотел поверить в торжество «нового морализма», получили для этого не формальную, с коротким дыханием, а некую интригующую долгоиграющую возможность. И понеслось: Кроненберг открыл дорогу новой человечности, кинематографу XXI века... В общем, лед тронулся. Трагедия отменяется. Есть открытый финал!

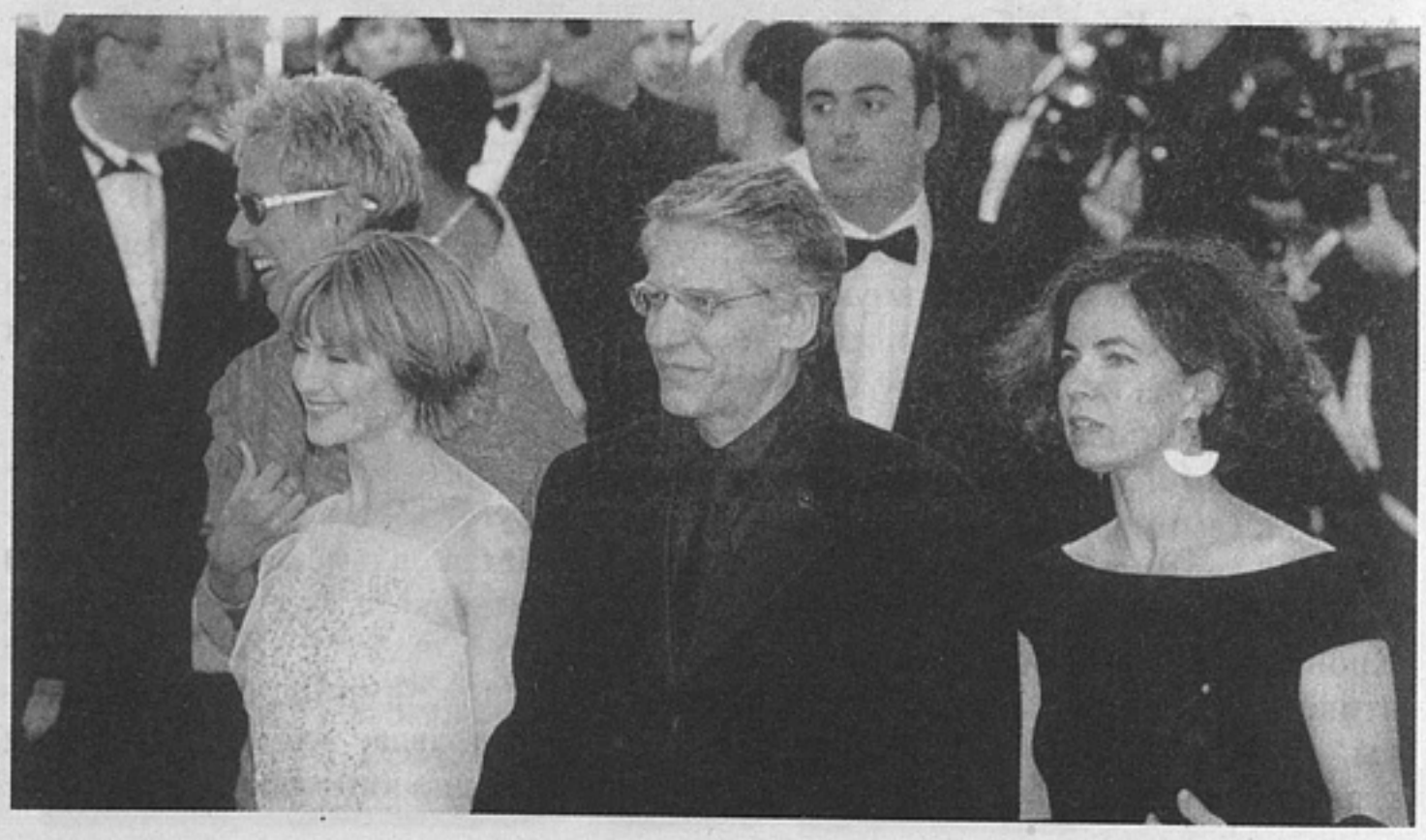
Но для того чтобы точнее понять суть Кроненберговой победы, надо обратиться к самим фильмам-призерам — уже упомянутой «Человечности» и бельгийской картине братьев Дарденн «Розетта» («Золотая пальмовая ветвь» и приз за лучшую женскую роль). Ясно, что, делая глобальную ставку на эти работы, Кроненберг слегка блефовал, ибо они не были, как, скажем, «Криминальное чтиво» в 95-м, очевидными альтернативными кандидатами на высшие награды. Таковыми их сделал Кроненберг. Непохоже, правда, что его молитвами главные каннские призеры этого года войдут в историю кино как этапные зна-

5 Зак. 208

ковые произведения. Однако обе картины, особенно «Розетта», вполне состоятельны в художественном отношении, и никто не может обвинить Кроненберга в небрежении законами кинематографического качества. Но главное достоинство этих фильмов состоит в их удивительно точном соответствии генеральной «постановочной» линии Кроненберга. Во-первых, «новый морализм» «Розетты» и «Человечности» действительно *новый*, за авторами этих фильмов не тянется королевский шлейф всем известных работ, которые не так-то просто нейтрализовать даже очень удачной новой картиной, а с «чистого листа» всегда легче стартовать в светлое будущее. Во-вторых, их «новый морализм» действительно *морализм*, а не какие-нибудь моральные поучения пожилого «либертена». Наконец, в-третьих (и это решающий аргумент), их «новый морализм», как мало что другое в фестивальной программе, отвечал crash-принципам Кроненберга при всей его человечности-99 («при мне все то...», как сказал Клавдий).

В «Розетте» нет жестких концептуальных решений. История девочки-подростка, которая одержима одним всепоглощающим желанием — любой ценой получить работу, вообще не претендует на какое-либо значительное обобщение и вызывает интерес, доверие как локальное социальное исследование, как талантливый физиологический очерк в традициях «натуральной школы». Однако настоящее бешенство ручной камеры, которая старается уследить за каждым резким, необузданным, рвущимся за пределы кадра движением Эмили Декенн, играющей Розетту, — это нечто большее, чем просто изобразительная характеристика персонажа. В аффективной динамике проступает определенное мировоззрение. Авторам очень важно, что нравственность пробуждается в их дремучей, непросвещенной героине спонтанно и неуправляемо, в жесткой и далеко не всегда победоносной конкуренции с ее же деструктивными порывами — предать, убить, покончить с собой. По Дарденнам, и человечное, и бесчеловечное имеют одну и ту же физиологически, «животно» обусловленную природу. И хотя окончательное выдавливание собственно духовного начала из внутренней жизни человека, уподобление ее самостийной телесности не являются в «Розетте» художественно оформленным итогом, обретенной истиной, что-то похожее именно на мучительное рождение истины на экране происходит. Иначе нельзя понять лишенный каких-либо драматургических мотивировок и сюжетного разрешения мотив, связанный с болезнью Розетты — она страдает от жутких болей в низу живота. Сразу возникающая мысль о беременности не находит в фильме подтверждения. И тогда невольно начинаешь воспринимать этот мотив расширительно — как некую гинекологическую метафору боли, к которой пожизненно приговорена всякая женщина, ибо призвана явить миру новое существо.

Хорошо известно, что Фридрих Ницше полагал главной ошибкой всего предшествовавшего ему мужского догматизма как раз непонимание женской,



Дэвид Кроненберг на церемонии открытия Каннского фестиваля

«Розетта», режиссеры Люк и Жан-Пьер Дарденны

инстинктивной, дионисийской природы истины («Дионис против Распятого»)[2]. Но «Розетту» в силу самой ее поэтики трудно впрямую сопоставить с философским дискурсом. «Человечность» же вполне для этого подходит. Вольно или невольно эта амбициозная лента, претендующая на новый моральный концепт (одно название чего стоит), пользуется именно Ницшевым определением морали и ее главного инструмента — совести: «Она не есть «голос Бога в человеке», как часто думают, она есть инстинкт жестокости, обращенной назад, внутрь, после того как он уже не может разрядиться вовне»[3].

Казалось бы, в отличие от Ницше, который на этом основании дезавуирует и мораль, и совесть, Дюмон старается возвести именно позитивную мораль «человечности». Многими, кто видел картину в Канне, а теперь уже и на фестивале в Москве, отмечено, что наибольшим эффектом воздействия обладают два достойных «женской консультации» крупных плана разверстого влагалища. Эти кадры являют собой как бы врата истины — вход и выход идеологической постройки Дюмона.

В первом случае на экране окровавленное влагалище изнасилованной и убитой маньяком девочки. По Ницше, эта сцена могла бы стать финалом, торжеством постигнутой, вырванной необузданной силой истины. По Дюмону, напротив, жестокий выброс инстинкта — это момент исчезновения истины в туманных, застывших, немотствующих просторах северного Па-де-Кале, где было совершено преступление. Главный герой фильма по имени Фараон — помощник местного инспектора полиции — должен участвовать в раскрытии этого преступления. Однако сразу же становится ясно, что Фараон, постоянно пребывающий в психической прострации после некогда полученной им страшной травмы — гибели жены и сына, — не может всерьез помочь следствию, лишь бы не мешал. Так же ясно и то, что удел Фараона — не рацио детективного сюжета, а иррациональное пространство порнографически укрупненных страстей и неуправляемых инстинктов. С самого начала возникает ощущение, что Фараон гораздо ближе к совершенному преступлению, чем к процессу расследования. Его криминологические открытия также мало что значат в сравнении, скажем, с его пассивным зрительским участием в животных совокуплениях соседки и ее сожителя, шофера автобуса, свидетелем которых дважды становится Фараон. При этом вожделение в его взгляде никак не проявлено. Автор скорее обращает внимание не некое внутреннее накопление, которое опять же само собой (как трава растет) на уровне ин-

[2] Тень отца «трагического века» уже давно стала прохаживаться в каннских приделах. Но никогда еще она не заявляла о своем присутствии с такой идеологической откровенностью, как в этом году, ибо решительное, открытое моральное наступление с неизбежностью обнаружило и подлинный источник своего вдохновения. Минуя все промежуточные философские адреса, «новый морализм» дал прямую отсылку к нравственному опыту великого отступника, обещавшего «расколоть историю человечества на два куска» и сделавшего это. «Канатный плясун», запущенный Ницше, идет по проволоке прямо к нам.

[3] Ницше Ф. Соч. в 2-х т. М., 1990, т. 2, с. 755.

стинктов идет в Фараоне, когда его буквально привораживает бушующее в фильме агрессивное либидо («Человек... нравственнее всего в состоянии *аффекта*»[4]). Именно отношения Фараона с миром иррациональных страстей, к которому он приставлен автором в качестве экстрачувствительного соглядатая, а вовсе не раскрытие преступления ведет весь фильм к финалу.

Преступника, а им оказывается хорошо знакомый Фараону шофер автобуса (вот она, непосредственная близость героя к насилию), находят и изобличают где-то за кадром. А истинной кульминацией картины является сцена, в которой на экране вновь появляется крупный план влагалища. На этот раз в кадре соседка Фараона по имени Домино. Неожиданно и остро испытав к герою женское влечение, она ложится на кровать и широко расставляет ноги. Фараону предлагается перейти незримую черту и из пассивного участника бушующих в тихом провинциальном омуте «дионисийских страстей» стать их активным субъектом. Но Фараон, пристально вглядевшись (вместе со зрителями) в похотливую и жаркую бездну, отворачивается от нее и тихо уходит. Количество внутренней энергии, которая постепенно копилась в герое, переходит в этот момент в качество: практически на наших глазах творится обуздание инстинкта, и он сублимируется в мораль. В этом контексте финал картины — Фараон покорно сидит на стуле в наручниках — можно истолковать лишь как самопожертвование героя, закрепляющее его роль провозвестника Дюмоновой морали[5].

Киноморалист в итоге сходится с гением имморализма в главном: в оценке человеческой природы — в первичности для нас именно преступления («злого и сильного Рима»), а отнюдь не морали («доброй и слабой Иудеи»); мораль же есть лишь тормоз преступления и инстинкта, «инстинкт, обращенный внутрь».

Как бы ни нажимал Дюмон на этот тормоз, все христианские, «достоевские» (Фараон — князь Мышкин) аллюзии фильма, которые так любят со значением отмечать его поклонники, не могут совместиться со «зловещей генеалогией» человека и выглядят в «Человечности» как дурная, наивная спекуляция. Легкое, едва угадываемое парение героя в воздухе — чистейшая художественная фикция в безвоздушной, духовно разреженной атмосфере картины, где нравственному постижению сопутствует опустошающий дневной зной («великий полдень», как сказал бы Ницше), где нравственный идеал является синонимом слабости ума и плоти. Не случайно, кстати, роль Фараона играет в картине не актер, а типаж — бывший военный Эмманюэль Шотте, «диспансерное» поведение которого на церемонии вручения наград вызвало умиление зала (в Канне любят публичные акты сострадания). Дюмон-профессионал оказался честнее Дюмона-идеолога: кастинг фильма — это отказ от проявления нравственных идей при помощи жизни

[4] Там же, т. 1, с. 317.

[5] «Под влиянием сильной эмоции он (человек. — *Л.К.*) стремится во всяком случае к великому, могучему, чудовищному, и если он случайно замечает, что пожертвование самим собой дает ему такое же или еще большее удовлетворение, чем принесение в жертву других, то он выбирает первое. Итак, ему, собственно, важно только разряжение своей эмоции» (Н и ц ш е Ф., т. 1, с. 317).

«Человечность», режиссер Брюно Дюмон

человеческого духа и ясный выбор в пользу физиологии плоти, типажного мяса.

«Христианские мотивы»[6] (чудный и весьма уместный в данном случае эвфемизм советской поры), как и само моральное откровение «Человечности», лишены их исконного смысла, ибо и жизнь, и ее спаситель Фараон одним *миром* мазаны. Даже болезнь героя не является знаком его отстранения от разгула телесности. Напротив, болезнь делает его глубже всех на уровне подсознания, медиумически включенным в этот разгул. Не случайно же поцелуи слабоумного Фараона, которые призваны выражать на экране высший накал человечности, которыми он равно награждает и врача-психиатра, и убийцу-маньяка, уподоблены приступам гомоэротической страсти. Мир Дюмона — самодостаточная в своей телесной основе среда, и добытая мораль не противостоит ей, а является ее омирщенной функцией, придатком. Эта мораль «телесна», а потому житейски (а не житийно) обусловлена и является материальным суррогатом истины, а не истиной — «голосом Бога», которая как абсолют приходит в мир, чтобы возродить его и побудить к преображению. Нет в этой морали и той духовной силы, которая ставит человека перед выбором как неотвратимой нравственной реальностью.

Выходит, создатель «Мухи» и «Автокатастрофы», давно превративший человека в производное телесных мутаций и аффектов, мог делать свой фестивальный выбор, вообще никакого личностного Выбора не совершая, а свой знаменитый исторический шаг в будущее — не сходя с места. Ведь ни «Человечность», ни эмбриональная в своем пафосе «Розетта» (недаром ей и «Пальма») не понуждали Кроненберга даже к расставанию с прошлым. Утверждая «человечность» как духовную, метафизическую перспективу человека, авторы-победители так и не вышли из телесного плена, «человеческого, слишком человеческого» пространства.

В этом пространстве «проблема Клавдия», проблема внутреннего возрождения оказывается принципиально неразрешимой. Поскольку «по ту сторону добра и зла» всякий, даже самый искренний духовный порыв обречен на осечку и вечное возвращение в исходную точку, на подчинение абсолютному и нераздельному магнетизму индивидуального предрассудка. Впрочем, в недетерминированной нравственной реальности «проблема Клавдия» не была (да и не могла быть) в полной мере осознанной — ни Кроненбергом, ни другими героями «морального штурма».

Устами американца

Открытый финал отменяется. Канн, который всегда над партерной схваткой и оставляет за собой право на сверхсюжет, сделал бесплодными усилия обновленческой любви, которая даже под страхом смерти не может отрешиться от телесной корысти, от прихотей и причуд своевольного и неприкаянного «Я». Но в пустеющем зале, где некому слушать тех, кому нечего сказать, где остывающее восприятие уже не разогреть судорогами смысла, где царит тяжелое, лишенное внутренней перспективы молчание, неожиданно пробуждается к жизни сама пустота. И законодательными оказываются слова, принадлежащие обычной популистской кинориторике: «Все шире разрыв между тем, что хочет смотреть публика, и тем, что авторы, в особенности французские, осмеливаются ей предлагать» (Тод Маккарти, Variety). И кому еще, если не американцам с их национальной молодостью и непосредственностью, заполнять пустоту и на раз отыскивать затычку для «ширящегося разрыва». Тот же критик из Variety утверждал, к примеру, что вся каннская программа меркнет рядом с польским историческим блокбастером «Огнем и мечом». Этот новый фильм Ежи Гофмана с огромной помпой демонстрировался на каннском кинорынке. И прежде всего о картине сообщалось, что за двенадцать недель национального проката она собрала двадцать два миллиона долларов (вдвое больше «Титаника»), что было выпущено в общей сложности девяносто копий, что фильм обошелся в восемь миллионов долларов, что в его создании принимали участие кинематографисты, имеющие опыт американского большого кино, а также, что это польские «Унесенные ветром».

Канн — великий диагност. Но даже он бессилен, когда тяжко больной с радостным оптимизмом занимается самолечением.

---

[6] Предыдущий дебютный фильм Брюно Дюмона назывался «Жизнь Иисуса».

МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Откровенность

Об одной тенденции в новом французском кино

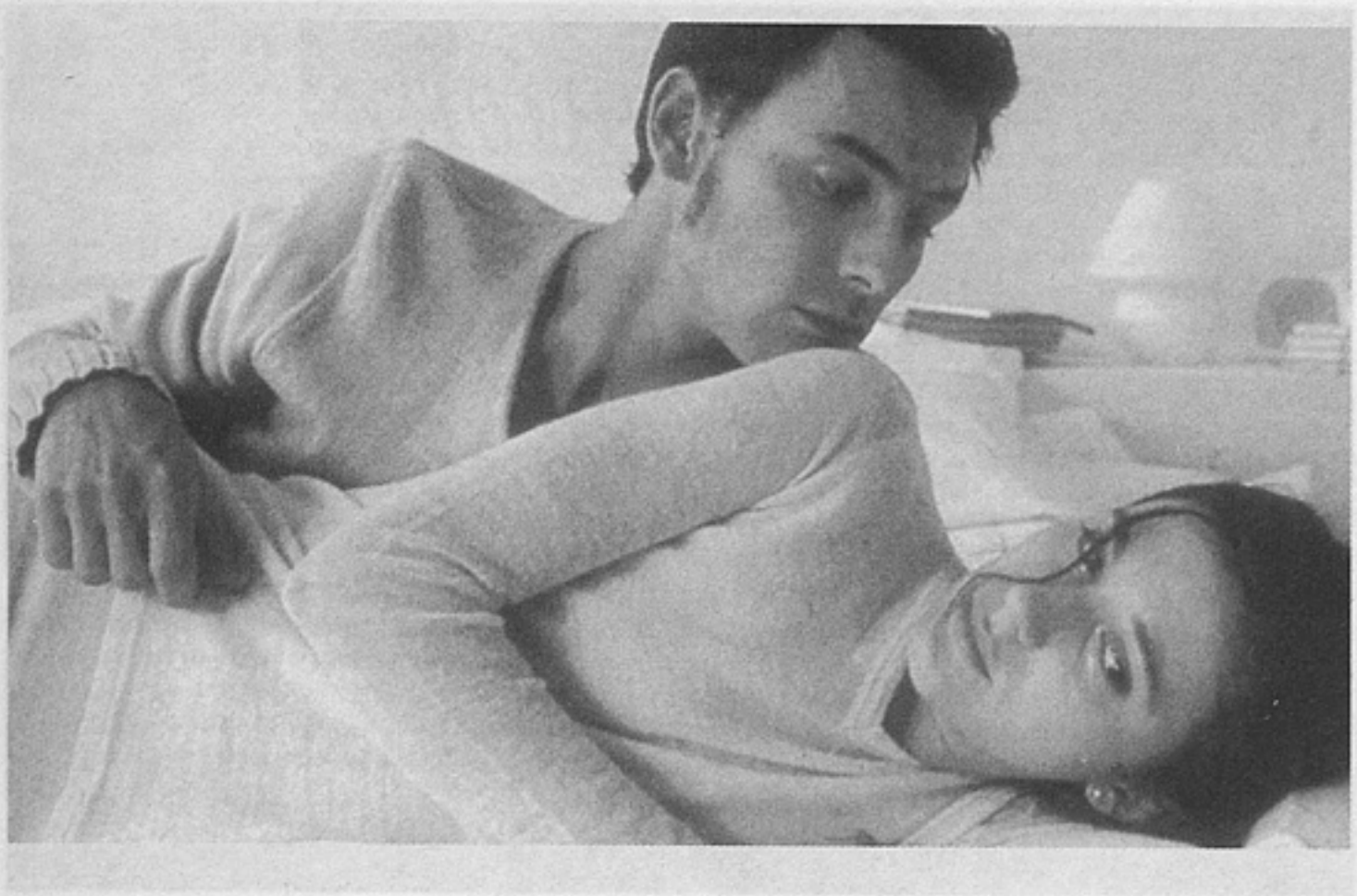
«Романс», режиссер Катрин Брейа

Современное французское кино, особенно молодое, не обидит разве что ленивый: сам автор этих строк — чемпион обвинений в его адрес, сформулированных порой со ждановской определенностью. Нарциссизм, мелкотемье, концентрация на «душевных метаниях» молодых паразитов, бессмысленных и бесчувственных (вопреки тому, что пытаются внушить режиссеры). То, что сама французская «непрогрессивная» критика называет «номбрилизмом», то есть «рассматриванием собственного пупка как пупа земли». Спекулятивное эпигонство на наследии то «новой волны», то Джона Касаветеса. Псевдомногозначительность псевдобазеновской критики, упивающейся звуками собственного голоса и готовой хоть каждый месяц возвещать на страницах «Кайе дю синема» о явлении новой «новой волны». На противоположном полюсе киножизни — пафос не менее антипатичного брюзжания по поводу авторского кино, страшно далекого от народа, и клонирование национальных блокбастеров, достигшее апогея в монументальном идиотизме (достойном короля Убю) коммерческого бестселлера года — «Астерикс и Обелиск против Цезаря» Клода Зиди. Из двух зол не хочется выбирать меньшее, поскольку оба они заведомо исключают нормальное самочувствие режиссеров с оригинальным выражением лица.

Но если говорить честно, французское кино — столь доступная мишень для всяческой критики прежде всего именно благодаря своим несомненным достоинствам и козырям, своей способности сохранять и развивать национальное кинопроизводство, выдерживая при этом — ежегодно — десятки дебютов (та самая питательная среда, из которой порой может выйти толк). Франция лишь отражает в идеале общеевропейские процессы: если бы соседние страны снимали столько же, сколько Франция, они спровоцировали бы те же самые упреки. Просто французское кино несравненно полнее своих ближних и дальних соседей представлено на фестивальной сцене — его-то мы видим. Комплекс «родины кинематографа», комплекс «столетия кино», нервозность конца тысячелетия многократно усиливают драматизм, в общем-то, разрешимых проблем.

В последние два киносезона вышеописанному кинематографическому маразму были брошены два вызова. Один, оформленный по всем правилам, как дуэльный картель, — датская «Догма-95». Другой — несформулированный, не-

вербализованный, но тем не менее выстраданный и неизбежный. Я имею в виду тот корпус фильмов, который представительствует за Францию-1999 на международных фестивалях: прежде всего, «Романс» Катрин Брейа, «Пола Икс» Лео Каракса, «Человечность» Брюно Дюмона. К ним логически примыкает выход во вполне коммерческое пространство «оккультного гения» французского кино Филиппа Гарреля (первооткрывателя Нико — как киноактрисы — и Анемоны), снявшего, вопреки своей андерграундной репутации, в «Ночном ветре»



«Романс», режиссер Катрин Брейа

саму Катрин Денёв. Может быть, в очевидной спонтанности и случайности рождения этого «текста» кроется преимущество коллективного французского высказывания перед «Догмой». «Догма» слишком рационально оформлена, слишком медиатизирована, она слишком явно спекулирует на модных душещипательных темах, таких, как аутизм или инцест. «Догма» слишком догматична — самоограничение в еде и питье (монтаже, освещении) хорошо для монаха, а не для художника. «Догма» слишком коллективна: «Я не хочу и не буду делать то-то и то-то» звучит гораздо убедительнее, чем «Мы, нижеподписавшиеся, перед лицом своих товарищей торжественно клянемся, что...».

Фильмы Брейа, Каракса, Дюмона неравноценны со строго эстетической точки зрения. Речь вовсе не идет об урожае шедевров, но только о явлении, выходящем за рамки анамнеза современного французского кино. Самое главное в этом явлении — отказ от вульгаризированного наследия неистребимой, как зомби, «новой волны». Предыдущая групповая попытка выхода за рамки «нововолнового» представления о природе кинематографа была совершена поколением Бертрана Тавернье, Клода Миллера, Алена Корно, осознанно скрещивавших чувствительность «волны» с реверансами в сторону «французского качества». Для Брейа и Каракса этот отказ — одновременно и отказ от собственного режиссерского прошлого. (Недаром Каракс собирался выпускать «Полу Икс» под псевдонимом, к тому же женским, и только сопротивление продюсеров предотвратило эту символическую авантюру.) Брейа до сих пор снимала, так сказать, зарисовки повседневной патологии («Грязный, как ангел», «Идеальная любовь!»), странностей (порой весьма кровавых) чувств, овладевающих людьми, не подозревавшими о самом их существовании. Каракс же, по собственному признанию, всегда был «ровесником» своих героев, читай, столь же инфантильным, как его ночные парижские бродяги. Чумазые, доподлинные бомжи в прологе «Любовников с Понт-Неф» резали глаз не потому, что их раны били зрителей «ниже пояса», а потому, что были абсолютно чужеродны в картонном мире режиссера. Слово «картонный» ни в коем случае не следует понимать в негативном смысле. Юношеский мир всегда отдает папье-маше, Каракс был ему идеально адекватен, но «пора бы и повзрослеть». И Брейа, и Каракс в своих

последних фильмах смогли подняться над клишированной традицией «реализма», «онтологического» или «поэтического», заявить (что само по себе достойно всяческого уважения) о необходимости фильма-манифеста, фильма, повествующего не о повседневности, но о жизни, смерти, страсти, сексе, о человечестве и человечности, о роке, о том, что помимо физики существует метафизика, наконец. Брюно Дюмон, если у него хватит дыхания, а он дает все основания на то рассчитывать, может войти в ряд мистиков-одиночек от Дрейера до Брессо-

«Ночной ветер», режиссер Филипп Гаррель

на и Пиала. Гаррель же сводит счеты не столько с эстетикой «новой волны» (хотя использование им формата «Синемаскоп» и приверженность к красным «Пежо» — недвусмысленный иронический поклон в сторону «Безумного Пьеро»), сколько с идеализмом-инфантилизмом 60-х, с романтикой 1968 года, до сих пор задающей камертон французской общественной жизни. Французская критика сравнивает «Ночной ветер» с «Мамочкой и шлюхой». Жан Эсташ снял в 1973 году фильм — формулу той болтливой и простодушной эпохи. Гаррель спустя четверть века словно закрыл тему, резюмировав бунт как затянувшееся во времени, но неизбежное самоубийство в мире имитаций.

С этими четырьмя фильмами возвращается кинематограф жестокости, простых, суровых последних вопросов, чувств, поступков. Кино, которое говорит не о том, что «так бывает», а о том, что «так было, есть и будет».

Стремление режиссеров к полноценности смыслов поверяется среди прочего и выбором актеров-медиумов. Они не умирают в герое, они равны одновременно и ему, и себе, они вкладывают в персонажей собственный опыт и весомость символов. Совокупление в «Романсе» актрисы-актрисы Каролин Дюсе и порножеребца с коровьими глазами Рокко Сиффреди — символический, актуальный брак «искусства с большой буквы» и загнанной в постыдное гетто порнографии. Метания Пьера, героя «Полы Икс», вундеркинда-писателя и балованного сына знаменитых и богатых родителей, — почти зеркальное отражение выходок играющего его Гийома Депардье, пытавшегося любой ценой, ценой любой грязи избавиться от бремени унаследованной фамилии. Поля, героя «Ночного ветра», юного лгуна, имитирующего страдание, играющего в маргинальность, сыграл Ксавье Бовуа, словно бы жестоко и методично разоблачающий своего самого известного персонажа из фильма «Не забывай, что ты умрешь». В поисках подтверждения собственной эмоциональной состоятельности он вторгается в жизнь Сержа, отца-«заместителя», героя былых баррикад. Играющий Сержа (и, к сожалению, слишком мало снимающийся) Даниэль Дюваль и есть герой баррикад: его лицо испещрено шрамами всех возможных экспериментов во время и после 1968 года, закалено стоической безнадежностью. (Он

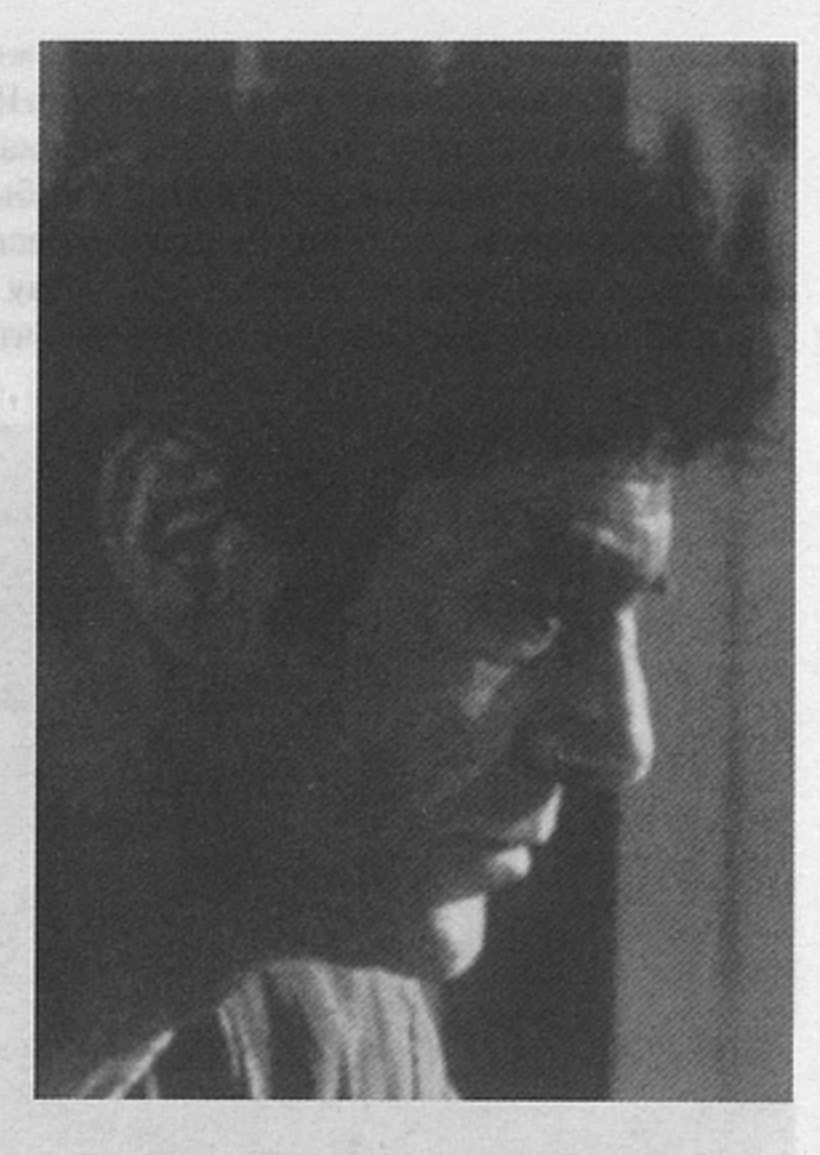
очень похож — лирическое отступление — на умершего в феврале этого года Мориса Нажмана, лидера лицеистов в мае 1968-го, одного из героев фильма Ролана Гупиа «Умереть в тридцать лет», журналиста, специалиста по истории «холодной войны», телережиссера. Нажман был для Парижа одной из последних икон романтического, бесшабашного и бесполезного сопротивления. Не знаю, думал ли о нем Гаррель, приглашая на одну из главных ролей Дюваля, но физиогномическая рифма слишком очевидна, чтобы не быть преднамеренной.) Эм-

«Пола Икс», режиссер Лео Каракс

манюэля Шотте, сыгравшего в «Человечности» полицейского офицера со странным именем Фараон Де Винтер, достаточно было увидеть на вручении ему актерской «пальмы» Каннского фестиваля, чтобы убедиться, насколько этот неприкаянный, сомнамбулически растягивающий слова армейский отставник тождествен провинциальному «идиоту», бессильному исполнить предписанную ему роль карателя. И не случайно, что и у Гарреля, и у Каракса сыграла Катрин Денёв (хотя она афиширует свое неудовольствие «Полой Икс»). Денёв обладает уникальной, возможно, интуитивной способностью всегда на протяжении тридцати пяти лет своей звездной карьеры находиться в самом сердце кинематографической актуальности, от Деми и Бунюэля до Тешине. Она словно фокусирует свет общественного внимания на тех, кто живет вне мейнстрима, но ближе всего — к сущности кинематографа. Любопытны те отношения, которые по сценариям героини Денёв поддерживают с юными героями и которые, безусловно, отражают ее позицию вечнозеленой патронессы-вамп. У Каракса она мать, игровая «сестра» и символическая любовница Пьера, у Гарреля любовница и символическая мать Поля. У Каракса она погибает в мотоциклетной аварии, приговоренная бегством Пьера в «настоящую» жизнь, в омут вполне литературного «страдания», у Гарреля — пытается покончить с собой, утомленная неспособностью Поля к эмоциональному сочувствию.

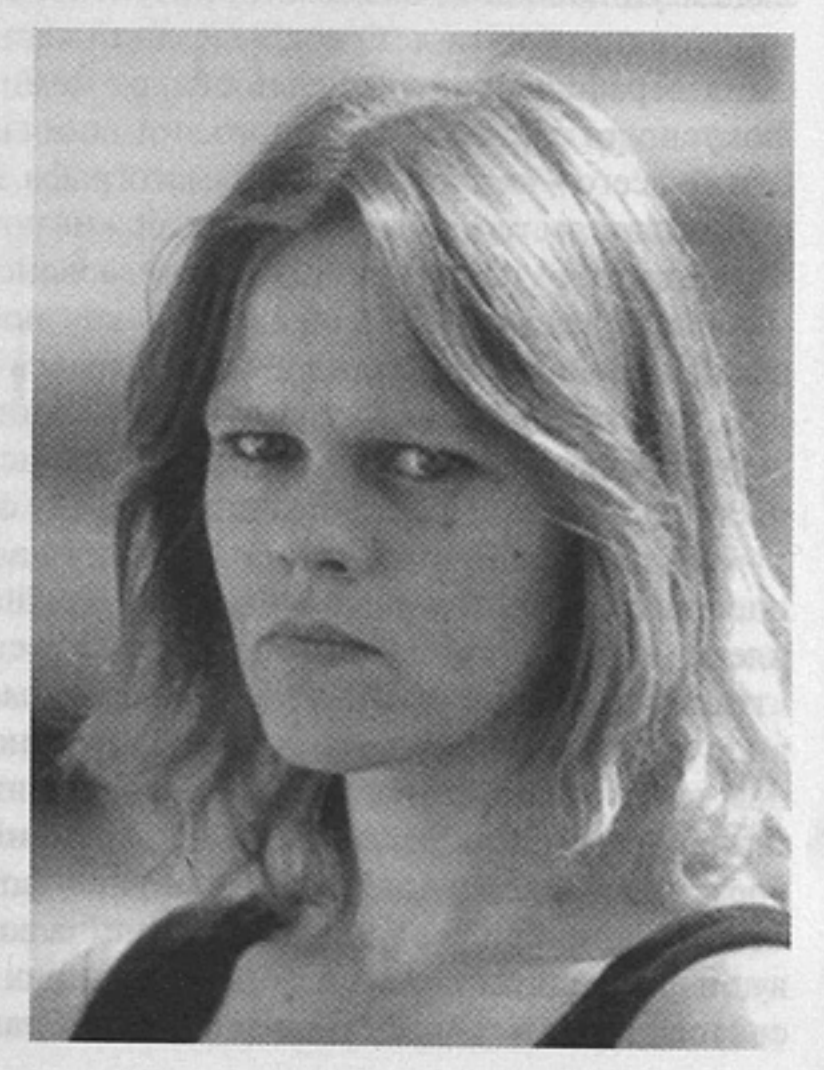
Удивительно, что внятность заявки на манифест — не синоним свежего (с идеологической точки зрения) слова. Режиссеры словно выпаривают весь комплекс модных социогуманитарных дискурсов, общих мест парижского интеллектуализма. Банальные, вроде бы, вещи, выпав в осадок, в концентрированном виде обретают порой новизну и убедительность. Взять хотя бы жалость к выходцам из Восточной Европы, которую «носят» в Париже уже не первый гуманитарный сезон. Словно и жалеть в современном мире больше некого. Как раз во время косовской войны, проходившей фоном Канна-99, журнал «Марианн», единственный, пожалуй, сохранивший в воинственной Франции трезвую голову, изумлялся лицемерию просвещенных мещан, снаряжавших для очистки совести посылки беженцам-албанцам, благополучно игнорируя при этом соб-

ственных, под родными окнами ночующих бомжей. В пересказе сюжет «Полы Икс» может показаться нестерпимо пошлым. В ночном лесу Пьера настигает растрепанная судьба по имени Изабель, которая с диким славянским акцентом уверяет его в их сводном родстве — по контексту получается, что речь идет о беженке с Балкан. Да и сам Каракс рассказывает, что идея фильма (политический контекст в который привнесен — на самом деле речь идет о драме взросления и некоем всеобщем родстве людей, как говорит сам режиссер, о «глобальном групповике») родилась в тот момент, когда он оказался под бомбами на сараевском кладбище. «Теперь убивают даже мертвых. Это страшнее Освенцима». Но Каракс преодолевает искус благотворительного сюсюканья — в самом прологе еще не заявленная боснийская тема абсолютизируется до глобального и вечного фона любой человеческой истории. Астматический хрип и кашель за кадром — «порвалась дней связующая нить. Как мне обрывки их соединить?» — и пронзительный, как пулеметная очередь, голос «Орсона Уэллса рока», крунера Смита Уолкера, накладывающийся на лучший (из того, что я видел) монтаж военной хроники. Современное массовое сознание исхитряется локализовать, точно очертить во времени и пространстве любой очаг беспокойства, «неприятностей», будь то Босния или Алжир. Трагическое восприятие истории как таковой подменяется совокупностью, конечно, жутких, но вполне разрешимых (технически) конфликтов. Но то, что хорошо для уполномоченных по делам беженцев в их нелегкой работе, опять-таки не годится для художников. Каракс возрождает трагическое переживание любой свершающейся в мире беды как фактора, непосредственно влияющего на жизнь любого из нас просто потому, что мы живем на одной планете.



«Ночной ветер», режиссер Филипп Гаррель

Еще один популярный дискурс, хорошо знакомый Караксу, — дискурс нищеты, дежурных угрызений совести по поводу обездоленных. Традиция «белль леттр», изящной словесности обязывает к не менее изящному оформлению невыносимого в художественный текст — в литературном творчестве в этом преуспел модный социолог Пьер Бурдье, а в кинематографе и сам Каракс, неубедительно уродовавший бомжовским гримом в «Любовниках с Понт-Неф» чудесную Жюльетт Бинош. В «Поле Икс» мотив нищеты выворачивается наизнанку в духе (простите за снижение пафоса) издевательской версификации «Бедность не



«Человечность», режиссер Брюно Дюмон

порок, но и пьянство не добродетель». Ничтожность социального статуса, которую выбирает Пьер, пожертвовав ради фантомной сестры-любовницы сказочным семейным замком, славой и богатством, отнюдь не способствует его писательскому расцвету. Фанатичный читатель Достоевского, Каракс решается вступить в полемику со своим кумиром, утверждая, что страдание — отдельно, а творчество — отдельно, одно не предопределяет другое. Многие критики по инерции продолжают воспринимать Пьера как альтер эго Каракса, но он — наконец-то — стал взрослее своих героев и жестко судит не только их, но и самого себя прежнего, зачарованного скромным обаянием помойки.

Дискурс нищеты (но в более широком смысле — как существования вне чего-либо значимого) сочетается в «Человечности» с не менее модным региональным дискурсом. На первый взгляд Брюно Дюмона просто записать в ряды регионалистов, бытописателей, в данном случае полуфранцузских, полуфламандских земель на берегу Ла-Манша, хроникера позабытых Богом и людьми провинциалов, способных разве что на неординарное и немотивированное зверство, но не на неординарные чувства. Но несмотря на (и благодаря) точное бытописание конкретного топоса, пространство Дюмона словно отрывается от поверхности земли (такой эффект почти физически ощущается в сценах блужданий Фараона по окрестным полям), становится пространством «нигде и везде». Жить в районе Па-де-Кале невыносимо не потому, что мертвенный, раздавленный жарой городок сводит на нет любые душевные порывы; не потому, что по-

«Человечность», режиссер Брюно Дюмон

езда проносятся мимо, и пассажиры не успевают за считанные секунды разглядеть, что рядом с полосой отчуждения, в подлеске насилуют и убивают девочку, а потому что жизнь невыносима по определению. Фараон, некое воплощение князя Мышкина (русский, «достоевский» подтекст очевиден и у Каракса, и у Дюмона), молчит, мямлит, рыдает и берет на себя чужую вину, поскольку сознает общность онтологической вины с любым из живущих на земле. Не все ли равно, где жить, — просто в мегаполисах легче имитировать уверенность в собственных силах, чем в бесчисленных Твин Пиксах.

Гаррель подвергает сомнению приятную для слуха версию, что бунтарские ценности победили и что существует некая преемственность между идеализмом «отцов» и добросовестным, ребяческим развратом «детей», витающих под героиновым кайфом над виртуальными баррикадами и светски болтающих о своих «путешествиях». Серж, хотя и терпит Поля рядом с собой, остается человеком с другого берега реки времени. Он-то пережил настоящий экзистенциальный опыт потерь и разочарований и знает о невозможности передать его, то есть знает о собственном (и своего, как и всех прочих, поколений) поражении. Поль не может удержать его (да в своем эгоизме и не догадывается о неизбежном) от просчитанного суицида, разве что отсрочить на пару недель, ненароком разбив заготовленный пузырек с отравой.

Пожалуй, единственный из фильмов, о которых идет речь, не сумевший подняться над шлаком общих мест, — «Романс». Претендуя на манифест жен-

«Пола Икс», режиссер Лео Каракс

ской сексуальности, фильм остается аккумуляцией, скорее, комичных, чем драматичных зарисовок мужской импотенции, мужского скотства или мужского салонного садизма. Комический, непредусмотренный эффект усиливает закадровый голос героини, сообщающей, как последние откровения, вполне фригидные и светские истины об онтологическом превосходстве женского пола над мужским. Крещендо — героиня отправляется в больницу рожать (хотя и не совсем понятно, от кого), заботливо оставляя бессильному мужу в подарок включенный, но не зажженный газ. Отечественной публике, знакомой с «Мужскими откровениями» Юрия Грымова, не хватает здесь только шикарного, на крупном плане щелчка зажигалки. «Зиппо» — для настоящих мужчин! Да еще она вызывает на роды лысеющего супер-Казанову, посвятившего ее в радости сексуального бандажа. Но уже то, что рассеянный по множеству текстов радикально-«феминистский» (настоящий феминизм сложнее) компендиум предстает перед зрителем собранным воедино, беззащитным — несмотря на свою агрессивность — в своей наивности и, как ни парадоксально, в своем целомудрии, оправдывает существование фильма «Романс». После него уже невозможно манифестировать то, что суммировала режиссер — скажем ей хотя бы за это большое спасибо.

Можно сколько угодно издеваться над тем, что Брейа, дорожа статусом автора, в то же время благословила акцент в рекламной кампании на участии в фильме Рокко Сиффреди, по своим тактико-техническим характеристикам (36 лет, 28 сантиметров, 1000 фильмов, 4000 партнерш) подходящего на роль воплощенного символа порнокино, хотя его роль — чисто эпизодическая. И пусть была права зрительница, расхохотавшаяся в самый «горячий» момент в парижском кинозале: «С каким чувством она сосет собственный палец!» Все так, наивно и претенциозно. Но попытка пересмотреть границы искусства и порнографии — не просто рекламный манок, но отражение насущных потребностей современного кинематографа. После Канна-96 мне уже пришлось на страницах «Искусства кино» зафиксировать некое смутное ощущение того, что в актуальном кинематографе прослеживается двуединый процесс. С одной стороны — ностальгия по большому метафизическому искусству. С другой — эта ностальгия находит выражение в обостренно телесной, физической, почти порнографической форме: «Рассекая волны», «Земля», «Автокатастрофа». Творчество накокаиненного мистика Абеля Феррары тоже вполне укладывается в подобную тенденцию. Кстати, «Человечность» ближе всего именно к «Плохому лейтенанту». Полицейское расследование в обоих случаях — метафора поисков ис-

тины, осознание единства человеческого греха и попытка его искупить. И Дюмон, как и Брейа, ищет визуальный сексуальный шок. Выносит на крупный план в начале фильма мертвое влагалище убитой девочки и — чуть позже — рифмует с ним такое живое, животное, напоминающее о картине Гюстава Курбе «Исток мира» влагалище мощной пролетарской Венеры Северин Канеель, которую тщетно вожделеет и за бесхитростными любовными судорогами которой подсматривает Фараон. Ее совокупления не более и не менее непристойны, чем порыв Фараона, не способного в процессе расследования ни задать вопрос свидетелям, ни порадоваться негаданному торжеству справедливости, но только отчаянно обнимающего, оглаживающего и подозреваемого, и психиатра-эксперта, и друга-соперника, разоблаченного убийцу. Избегая — в отличие от Брейа — любой предпремьерной раскрутки, Каракс пошел еще дальше, включив в свой фильм безусловно порнографический эпизод, в котором — случай, кажется, беспрецедентный — принял участие Гийом Депардье, драматический актер с именем, а не анонимный дублер. Сцена необходимая и прекрасная — Каракс задал столь высокий эмоциональный градус повествования, что любая имитация физической близости между Пьером и Изабель была бы невыносимой фальшью, но еще большей фальшью был бы отказ от нее. Если же вспомнить, что порнографический элемент вторгается в творчество не только Каракса, Брейа, Дюмона, но и крестного отца другого, «догматического» вызова, Ларса фон Триера, то очевидна международная тенденция.

Новейшая телесная, сексуальная откровенность — попытка разрешить противоречие, заложенное в самой природе кинематографа. Он родился слишком поздно, в сугубо бюргерскую эпоху, чтобы иметь те «рекомендательные письма» от порнотрадиции, которые могли бы предъявить литература или живопись. Курбе или Пикассо, Ман Рей или Борис Виан могли вволю баловаться «порнографией» — это нисколько не ставит под сомнение их статус в культурной иерархии: их словно благословили великие похабники прошлого. В кинематографе же искусство и порнография строго разведены. Из великих, кажется, только Николас Рей, да и то не из принципа, а пропитания ради, снимал в своем забвении-изгнании какие-то там «Мокрые сны». Пока кинематограф оставался фабрикой снов, режиссеры — и особенно преуспел в этом классический Голливуд — изощрялись в сексуальных метафорах, вызывающих и поныне. Перчатки Гильды, свист Лорен Бакалл в «Иметь и не иметь», поезд, входящий в туннель по пути «на север через северо-запад», дрожащий стол в «Письме к трем женам» Манкевича. Увы, видимая невинность такого рода метафор была бесповоротна утрачена, когда Андре Базен отчеканил формулу «онтологического реализма» и заявил, что такая неотчуждаемая собственность человека, как секс и смерть, недоступна имитации, а Годар чуть позже ляпнул о «правде 24 раза в секунду». Но сексуальная революция на экране почти всегда оборачивалась конфузливым блефом. Кинематограф-99 предлагает радикальную альтернативу. Или отказаться вообще от имитации, от сексуального аттракциона (что, кстати говоря, проделал сам Годар в фильме «Женщина есть женщина», когда вслед за репликой Анн Карина «Сделай мне ребенка» на экране возникал титр: «Сказано-сделано»). Или принять вызов абсолютной адекватности экранного изображения предполагаемым обстоятельствам и распахнуть актерское тело перед жадными взглядами из зрительного зала.

В наши дни боязно писать о чем-то патетическом, свежем, смелом, нерутинном. Слишком быстро все — и прежде всего протест — адаптируется, поглощается «мягкой машиной» общества зрелищ. Конечно, сладко строить концепции и раздавать боевые награды за марш-бросок к новой метафизике или новой сексуальности — может, весь праздник жизни на том и закончится, а может, оплодотворит новую коммерческую моду. Сама мысль о клонировании фильмов, о которых я писал, вызывает не просто тоску, но глубокое разочарование в сопротивляемости европейского культурного «тела». Тем более что контекст современного кинопроцесса — противопоставление, как в героическую эпоху модернизма, искусства и кассы — драматичен, как никогда.

Л.КАЛГАТИНА

Плененные

Оберхаузен-99

«Прощайте, или История о Пьере и Клер», режиссер Сандра Когут

Радикальные перемены последних лет — кадровые перетасовки в профессиональной команде, обретенный (в качестве «частного») статус, отказ от старого девиза «Путь к соседу», заметная корректировка конкурсной программы в сторону ее уточнения и даже не тот, что прежде, просмотровый зал... — все это не только не поколебало основ Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, но, напротив, подтвердило: добиваясь полной независимости, фестиваль остается верен своему репертуару. В сущности, этот фестиваль — выставка достижений экспериментального кино. Его обязывающая установка — в память о знаменитом «Оберхаузенском манифесте» — «новое кино». Его повседневный интерес — современный короткометражный киноавангард, так называемое арт-кино. Его правило — нарушение всех известных правил.

«В кино нужно мыслить кадрами», — сказал в свое время классик старого нового русского кино. «Think Short!» — по-английски говорит сегодняшний директор фестиваля в Германии Ларс Хенрик Гасс, что буквально означает: «Мыслить нужно короткометражным кино», но, в общем-то, следует переводить и как «краткость — сестра таланта».

Здесь в принципе считается, что хронометраж — условие, априорно задающее плотность авторских изобретений на единицу экранного пространства, что короткий метр — золотодобывающая лаборатория большого авторского кино. Так оно, впрочем, и есть. И любой отдельный фильм, показанный в Оберхаузене, если его смотреть (рассматривать!) вне конкурсного контекста, — это и на самом деле нахальный и раздающий пощечины всем стандартам экранный эксперимент, эстетская забава с энергетикой приятного новояза и часто выразительное визуальное упражнение, демонстративно подвергающее сомнению общепринятые законы киноязыка в поисках новой образности.

Это ведь любопытно и весело, когда вся картина сделана назло и вопреки. Когда все в кадре — шарада и ребус. Когда в ошеломлении пытаешься уследить за прихотливым потоком технических изобретений и строишь безнадежные догадки о смысле в наглядно и целенаправленно бессмысленном мельтешении цветовых и звуковых фантазий, в стремительной череде чрезмерно искаженных ракурсов и сверхкрупных планов, в беспокойной пестроте деталей, линий и штрихов. Или, напротив, когда уравновешенное и внешне бесстрастное повествование о судьбе человека в современном мире укладывается в четыре много раз сменяющих один другой и долго длящихся тревожных кадра.

Как сказано в фильме Майка Хулбума «В будущем» (In the Future, Канада), «кино- и фотообразы запечатлевают вашу жизнь, открывают вам двери в мир, входят в вас, учат вас жить, учат идти до конца». На экране в это время перетекают один в другой кадры из голливудских картин классического периода, герои этой короткометражки с лицами знаменитых кинозвезд открывают-закрывают двери, куда-то идут, занимаются любовью, радуются и страдают, длится их насыщенная событиями экранная жизнь, наполненное движениями, образами, знаками действие все нарастает и нарастает, пока вдруг не обрывается... зияющим пустотой кадром — это и есть красноречивый и впечатляющий конец фильма, фильма-жизни, его емкая метафора, остроумный и дорогого стоящий кинообраз.

Но, как сказано в другой конкурсной картине — «Оригинальные копии» (Original Copies, Великобритания) Питера Майлза, Деймона Мюррея и Стивена

Соррелла, — «образ ничего не говорит сам по себе, он приобретает смысл только тогда, когда этим смыслом наделяете его вы».

На фоне усталого современного кино с его исчерпанностью сюжетов, набором штампов и предсказуемых решений (монополия производства известна) оберхаузенские программы выглядят как курс нетрадиционной медицины, точнее — как сеанс шоковой терапии. И это первая особенность Оберхаузена.

Его вторая — не менее броская — особенность парадоксальна.

Когда в конкурс отбирается около семидесяти (!) картин, естественно предположить, что такое их количество (впрочем, вероятно, обычное для всех короткометражных фестивалей) пропорционально отражает состав тенденций и стилей в современном экспериментальном кино, что если не каждый фильм, то некая их порция может предложить вниманию искушенного зрителя нечто неожиданное — «нежданной шуткой угостить».

«Отличие», режиссер Рита Кюнг

Повторив, что за редким исключением «нежданная шутка» есть едва ли не в любой из конкурсных картин, скажу, что программа в целом производит сенсационный эффект: отобранные в нее фильмы — по всем параметрам экспериментальные и авторские — похожи, как близнецы-братья. Поверив алгеброй гармонию, выясняешь, что изо дня в день, из кадра в кадр на экране ксерокопируются одни и те же приемы, что собрание творческих индивидуальностей оказывается ярмаркой технического тщеславия. И это проблема не столько кинопроцесса, сколько собственно фестивальной селекции. Становится очевидным, что отсутствие чувства меры в предложенном оберхаузенской командой «новом» (авторском) кино так же утомительно, как и пресловутый поток «старого» (стандартного, коммерческого, халтурного), в противовес которому и существует этот фестиваль. Остроумная шутка от бесконечного повторения, тем более в одной компании, становится трюизмом и отдает невыносимой пошлостью. А пошлость — понятие не только и не столько содержательное, сколько стилистическое.

Экранную стилистику Оберхаузена-99, как ни странно, отличает поразительное однообразие. Условно говоря: если выйдешь из зала во время просмотра, то по возвращении не сразу поймешь, что уже показывают новую картину. Поэтому в словах «авторское кино» и «открытия», а также «общепринятое» и «одиозное» (и т.п.) применительно к сегодняшнему оберхаузенскому контексту есть изрядная доля условности: по отношению к чему «авторское» и по отношению к чему «общепринятое»?

Все те же визуальные кроссворды, все та же ритмика, все тот же набор — рваный монтаж, бесконечные изломы ракурса, многократные экспозиции и дизайн ради дизайна, замысловатый шрифт для текста в кадре, одолженный в той или иной компьютерной программе (мода последнего года: фильм может наполовину, а то и целиком состоять из потока авторской речи, буквально — то есть непосредственно буквами — изображенной на экране как особо прикольная визуальная фенечка, как текстовая картинка), усиленная эксплуатация новейших технологий, отвязная а-ля MTV манера, когда все на экране чем более «наперекосяк», тем больше в кайф...

Киноавангард с устойчивыми признаками молодежного масскульта — третья особенность Оберхаузена-99.

Авангард, тиражирующий штампы, — оксюморон. Авторское кино, поставленное на конвейер, — неизбежная «смерть автора». Для фестиваля «нового кино» это нонсенс. Но именно такую услугу экспериментальному кинематографу вольно или невольно оказывает целенаправленная работа отборщиков, по сути представляющих суду зрителя один фильм длиной в пять дней (столько длится конкурс).

И если бы не выразительные и явные подсказки во внеконкурсном показе, можно было бы подумать, что все сложилось нечаянно, непреднамеренно.

Одна из специальных программ фестиваля, которой, надо сказать, уделялось серьезное внимание, представляла лучшие германские музыкальные кли-

пы (MusikVideo). В ее «космополитичном» названии — MuVi-Preis — нетрудно обнаружить игру слов, намек: MuVi напрямую отсылает к английскому (см. транскрипцию) movies — кино. Стало быть, селекция арт-фильмов, выполненных в стилистике молодежного клипа, не случайная оплошность отборщиков, а свидетельство сформулированной тенденции и сознательная установка фестивальной команды.

И еще одна подсказка. В последний день — между завершившимся конкурсом и церемонией награждения победителей — была показана программа «Фильмы — призеры других фестивалей». Она-то и расставила все акценты, дав понять последним из недоумевающих, что в кино иного, «необерхаузенского» характера — в высшей степени авторском, высокого профессионального уровня и качественного художественного воплощения — авторы этого фестиваля знают толк! Но самоотверженно предпочитают «свое», специфическое.

«Оригинальные копии», режиссеры Питер Майлз, Деймон Мюррей, Стивен Соррелл

Показаны в этой программе были уникальные (!) картины.

«Путешествие» (A Viagem, Португалия) Кристиана Бустами, рассказывающее о прибытии некоей португальской каравеллы в некий японский порт некогда в XVI веке, — это мощное артистическое высказывание, настоящее визуальное торжество авторского кинематографа с его фейерверком идей и фантазий, не поддающихся вербальному описанию. Техники рисованной и кукольной анимации (драконы, неведомые рыбы и птицы, чудовищные существа огромных размеров...) поистине волшебным образом совмещены здесь с живым актерским исполнением. Якобы основанная на реальных событиях одиннадцатиминутная экранная сказка смешивает в одном кадре действительность и подсознание, документальных героев великой европейской мореходческой истории и древние образы японского миропредставления — таинственный, таящий в себе неисчерпаемые возможности интерпретаций микст западной и восточной художественных традиций.

Или перехватывающий дыхание фильм «Павел и Ляля (Иерусалимский романс)» Виктора Косаковского, выполненный в совершенно иной — аскетичной, сдержанной и без очевидных режиссерских приемов (хотя они, конечно же, есть, ведь речь идет об авторском кино) — черно-белой стилистике. Поистине трагическая и безысходная хроника-портрет-наблюдение и выдающаяся, что бы там ни говорили записные российские кинорецензенты, наскоро отрабатывающие количество газетных строк, современная документальная Песнь любви — светлой, вечной великой любви.

Кирстен Шеридан дает экранный пример еще одной истории самопожертвования, нежности, тонкого взаимопонимания двух людей. Фильм «Образец» (Patterns, Ирландия) — документальный рассказ о мальчиках-братьях, младший из которых, аутист, живет в мире своих болезненных ассоциаций и видений и с трудом находит контакт с миром внешним, а старший, опекающий, оберегающий и способный чувствовать его, как никто другой, оказывается для него единственной поддержкой в «настоящей» жизни.

Авторы таких фильмов опираются не на формальные приемы, которые, в общем-то, преходящи, а на простые человеческие ценности, которые не перестают быть таковыми, если меняются не так стремительно, как компьютерные программы и производственные технологии. В конце концов, кто сказал, что такие старые понятия, как человеческие чувства, надежды, трагедии, жизнь души или культуры, уникальные характеры и постижение мудрых истин, стали менее важными и несущественными для авторского кино? И надо отдать должное оберхаузенскому жюри: видимо, оно оценивало конкурсные работы именно с этих позиций. В списке призеров оказались те из немногих картин, которые и выглядели в конкурсном контексте как исключение из его правил. Правда, поразительной нелепицей и недоразумением мне кажется тот факт, что жюри не обратило никакого внимания на во всех отношениях потрясающую анимационную «Пастораль» — остроумный рукотворный шедевр и настоящее ху-

дожественное чудо, сотворенное минским режиссером Игорем Волчеком, — но при этом оказало незаслуженно высокие почести (Главный приз) другой анимационной картине — La différence Риты Кюнг из Швейцарии. Это ироничное, но не без сочувствия (в названии — игра слов: «отличие», «разница» или «крупный проигрыш») повествование о мечтах и переживаниях транссексуалов, не обладающее какими бы то ни было существенными художественными достоинствами и выполненное неинтересным, на мой вкус, и невыразительным рисунком. Впрочем, о вкусах действительно не спорят. Но «Прощайте, или История о Пьере и Клер» (Adieu monde ou l'histoire de Pierre et Claire, Франция) Сандры Когут — призер и вправду бесспорный. Завязывающийся как репортаж о фольклорной экспедиции в небольшую альпийскую деревню, этот документальный фильм как будто бы намерен добыть подробности старинной пасторали — легенды о пастухе по имени Пьер и его возлюбленной Клер. Но у легенд есть замечательное свойство — они наполняются особым смыслом и звучат каждый раз иначе, когда их пересказывают не похожие друг на друга люди. У Сандры Когут много рассказчиков, они фантазируют, опровергают один другого или подтверждают какие-то детали в чужом варианте, строят предположения, ссылаются на собственный опыт. Один старик и просто собирается предложить киношникам «оригинальный сценарий», правда, не сейчас, а завтра, «говорю же вам, завтра». Какая-то женщина, и в свои преклонные годы оставшаяся писаной красавицей, вспоминает, что когда-то она точно так же, как Клер, убежала из дому со своим возлюбленным, бросив все и начав новую жизнь... Они трогательные и смешные, они мудрецы и простаки, эти рассказчики, наделяющие легендарных любовников своими личными характерами и собственными привычками. И поэтому в инсценированных «фрагментах» коллективно восстановленной легенды, снятых в стилистике немого кино, но с записанным в деревне живым звуком, Пьер и Клер, сыгранные профессиональными актерами, выглядят на экране то веселыми и безрассудными, то спокойными и отрешенными, то романтиками, то трагиками — в зависимости от того, какая интерпретация легенды только что прозвучала. Впрочем, если присмотреться, они всегда одинаковы, просто срабатывает «эффект Кулешова»: портрет играет новыми красками и психологическими характеристиками в смысловом сцеплении с другими портретами. Потому что на самом-то деле, рассказывая историю о Пьере и Клер, все участники картины рассказывают о самих себе, а автор-режиссер — о каждом из них.

«В зеркале неба», режиссер Карлос Салсес

И мексиканская картина «В зеркале неба» (In the Mirror of the Sky) — маленький и выразительный шедевр Карлоса Салсеса — полна трогательного и глубокого смысла. В ней мальчик каждое утро видит в небе самолет. Собственно, самолета в кадре нет — есть только его красивое отражение в луже да гулкое звучание мощных моторов в фонограмме. Мальчик пытается поймать этот «самолет», точнее, этот динамичный, будоражащий мечту образ, и однажды он действительно его поймает — в фанерный ящик, который потом спрячет в сарае, подальше от глаз мамы, как свою маленькую детскую тайну. На рассвете, когда мама еще спит, он пробирается тайком в сарай, берет ящик и гордо идет к луже, чтобы запустить в нее свою добычу, свою новую игрушку — как запускают мальчишки воздушного змея в небо. Но — самолета нет, моторы молчат. И только когда в небе снова раздастся нарастающий гул моторов, малыш, вытерев слезы, спотыкаясь и падая, вновь помчится к луже, чтобы успеть открыть ящик и... и величаво и торжественно поплывет по водной глади потрясающее чудо!

Мораль проста. Не стоит присваивать образы, засадив их в клетку ради забавы. Плененные образы умирают. И кина не будет.

Это я к вопросу о современном авторском кино и его сегодняшней оберхаузенской концепции...

ВАЛЕНТИН КУРБАТОВ

Мы вернулись другими...

Фестиваль православных и славянских народов «Золотой витязь» Смоленск-99

Как мы научились забвению! Событие отшуметь не успело, а уж мы вон где, и вчерашний день откатился во вполне академическую историю. Гамлет убивался, что мать его забыла отца так скоро, что «целы башмаки, в которых гроб отца сопровождала». Мы уже только улыбнемся — какие там башмаки! Листок календаря не успел перевернуться, а у нас уже будто никакой афганской войны и никакой чеченской, а у мира ни «Бури в пустыне», ни «Милосердного ангела», как с нарочито вызывающим цинизмом «художники» НАТО назвали бомбардировки Сербии. «Все в прошлом»...

А я вспоминаю весенние дни кинофестиваля «Золотой витязь» в Смоленске, пересматриваю фестивальную программу, листаю записи о фильмах, которые увидел, и никак не могу собрать художественного целого. Будто все загораживает сербская мишень и каждое (и светлейшее!) кино взято на прицел.

Да так оно и было. Фестиваль мог специально не объявлять своего посвящения Сербии — она с первого до последнего дня была с нами. Ее делегация пробивалась на фестиваль по малым окольным дорогам Югославии, чтобы не оказаться под обстрелом, потом по дорогам Украины, уже с украинскими коллегами, торопилась к открытию, опаздывала. Митрополит Смоленский Кирилл, хорошо знающий ситуацию по официальным визитам в Сербию, на крестном ходе в день св. Мефодия и Кирилла с горечью говорил у памятной доски славянских просветителей о фашистском размахе, с которым «цивилизованные» Европа и Америка обрушиваются на малую страну.

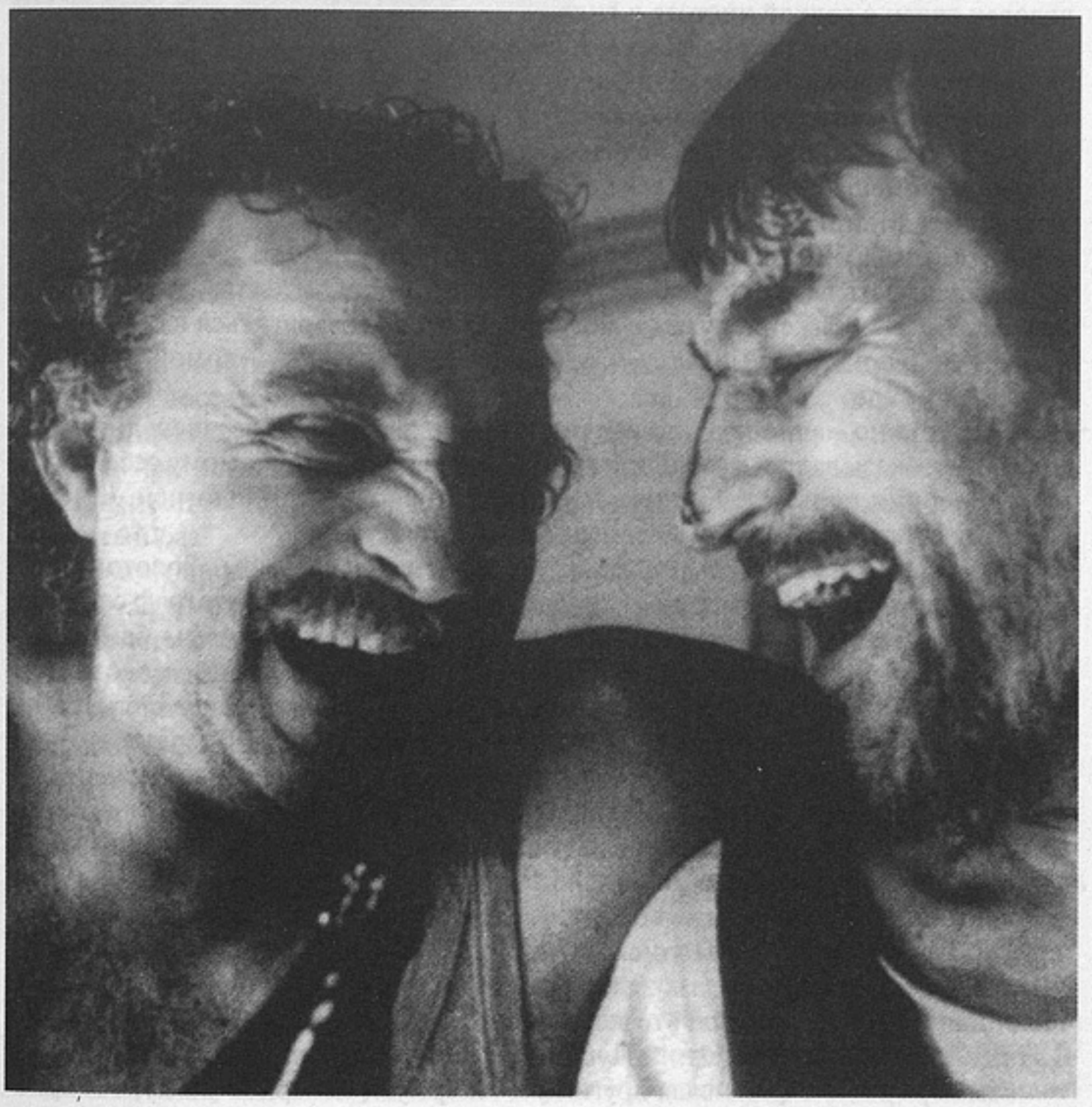
Пик фестиваля, вероятно, был в день показа сербской хроники, когда в течение без малого двух часов мы видели только бомбежки, пожары, кровь, горящие трупы, изуродованные останки, извлекаемые из завалов, целлофановые мешки с человеческой плотью, в которой было не опознать частей тела, ужас человеческой работы среди ада, когда уже хочется остановить проектор, потому что после этого уже нельзя говорить о человеке как венце творения. Человек не может сделать такое с другим человеком.

После этого нельзя было не провести «круглый стол» «Христианство и война» — вопрос стоял у ворот. Председательство было на мне, и я надеялся, что разговор пойдет хоть и сложный, но взаимно слышный. Напрасно надеялся. Я напомнил слова владыки Кирилла, что наша церковь за каждой литургией молится о сербах, это ее труд и главная забота, и осмелился развить эту мысль, сказав, что наша помощь Сербии в условиях, когда мы лишены как народ других средств, состоит как раз в собирании своего духа и своей веры, что опыт сербов учит: устояв в православии, мы устоим и в мире. Разговор поддержал болгарский режиссер Маргарит Николов, сказавший, что вопреки официальной прессе большинство болгарского народа с сербами, что многие из болгар даже принимают сербское гражданство, чтобы разделить страдания своих братьев, и

предложил обсудить большой проект мира в третьем тысячелетии. Но уже поднималась со своего места режиссер из Косово Елена Копривица и говорила о жертвах, о доме-крепости, о потребности в оружии, а не в молитве, о том, что в следующем разговоре, коли он продолжится на будущий год, она может не принять участие просто потому, что будет убита.

Грузинский актер Давид Георгобиани, известный по фильму «Покаяние», с мужеством подлинного христианина напомнил, что в Абхазии лежат грузинские святые и могилы их взывают к грузинскому сердцу, но грузинские христиане знают, что есть чувство вины и покаяния за заблуждения, накопленные в истории, за нечистоту духа, что и в сербской беде надо оборачиваться в прошедшее, чтобы обнаружить истоки трагедии и пути ее христианского преодоления. Но есть правда, которую можно сказать не всегда. Сербы напряглись, не принимая такого оборота, и защитились прекрасной цитатой из другого героического периода своей истории: «Нам нет спасения. Мы победим».

Разговор сбился. Но он был начат, и его проблематика и движение мысли уже определяли интонацию последующих просмотров и второго «круглого стола», который пытался определиться в понятии «православный кинематограф» и в том, где должно кончаться послушание режиссера и начинаться дерзновение художника, где границы эстетики, а где служения. Но и там теория скоро была оттеснена болью, и разговор о стратегии духовного строительства своротил к такт-



«Бочка пороха», режиссер Горан Паскалевич

тике прямой борьбы кинематографа в современной ситуации. Примером опять же были жестокие сербские работы — от минутной картины М.Несторовича «Гнездо», где ласточка заботливо и нежно кормит ненасытных птенцов под стрехой сербского дома, пока не ахает взрыв и не поднимается к небу мертвый незрячий дым, до формально безупречной, но нестерпимой полнометражной картины Г.Паскалевича «Бочка пороха».

Сколько было замечательных картин — художественных, документальных, видео — греческих, сербских, польских, русских. И многое я успел увидеть, успел обрадоваться тому, как подвинулись мы к свободе в формальной и эстетической отваге, в постижении новой для славянского кино христианской тематики. С какою бы радостью поговорил о фильмах поляков Я.Кольского и Г.Линковского, чеха Б.Рыхлика, серба Д.Элчича, о русских картинах Ю.Шиллера, С.Мирошниченко, А.Железнякова. Но все-таки останавливаюсь на сербских остывающих и отступающих в историю страницах. Однако они только по видимости отступают и только на поверхностный взгляд преходящи. На деле, кажется, только теперь, когда бомбы перестали падать, мы начинаем сознавать, что сталось с Европой, с культурой, с церковью, с человеком. Произошел невиданный нравственный качественный слом, за которым нам придется наново осознавать себя, чтобы без увечья перебираться в искусство нового тысячелетия.

На открытии фестиваля митрополит Кирилл не без досады говорил, что уже пора перестать снимать «клерикальное кино», что на экране человек в рясе без настоящего осознания его роли уже вызывает нетерпеливую усталость. На нем кинематографист ломается легче всего, впадая в ложное благочестие, игровое смирение и прямую духовную ложь. Пора бы научиться видеть середину жизни, внутреннее, потаенное генетическое движение христианства в человеке, как в пушкинской «Капитанской дочке», где о Боге ни слова, но где православный человек явлен в редкой чистоте и силе.

Вот тут, в сербской программе, и делалось особенно видно, как усложнился слух человека, как окаменело сердце, к которому надобно искать других путей и другого слова, чтобы прибавить ему «силности», о которой неустанно говорила Елена Копривица. Тут являлась страшная очевидность того, что христианство не помещается в храме и не ограждается им, что оно подвергается невиданным испытаниям. Ведь эти операторы, снимавшие результаты бомбардировок и откладывающие камеру, чтобы извлекать из-под здания раздавленных детей и складывать в ящики человеческую биомассу, как и режиссеры, монтирующие такое изображение, уже не могут после этого возвратиться в обыкновенную жизнь и покойную молитву. Как не может возвратиться «домой» и увидевший это зритель.

Постепенно начинаешь понимать, что мир загоняется во внерелигиозное состояние, оказывается самодостаточным, предоставляется самому себе и только по инерции пользуется привычной христианской терминологией, отчего и боится рассматривать войну в религиозном контексте.

Мне это показалось самым важным в нынешнем восьмом «Золотом витязе» — возникновение нового качества мира, к которому кинематограф едва подступает. Публицистикой, праведной риторикой и благочестивым бегством в старые понятия тут не отделаешься. Необходимо художественное осознание, вооруженное христианским опытом, потому что смерть перестает быть границей жизни, люди не слышат ее и слово «грех» теряет значение. Впервые это проступило на «Золотом витязе» так остро. И впервые начало осознаваться.

А смоленские овраги кипели сиренью и соловьями. Воздух звенел от солнца, от птиц и детей. Слава смоленская глядела со стен царственного Кремля, обнявшего город, и чугунные доски с достоинством извещали, что здесь имели честь погибать за Родину в 1812 году Ахтырский конно-гренадерский Его Императорского Величества, Пермский егерский, Ингерманландский и иные русские полки. Вздымали свои крылья бронзовые орлы, горели золотом кресты, соединяя земное и небесное отечество, торопливо одевался к юбилею в гранит и фонтаны молодой 200-летний Пушкин.

Мы вернулись с фестиваля другими и теперь уже наверное знаем, что христианский кинематограф — накануне своего настоящего осмысленного рождения. Мир силой ставит его перед такой необходимостью.

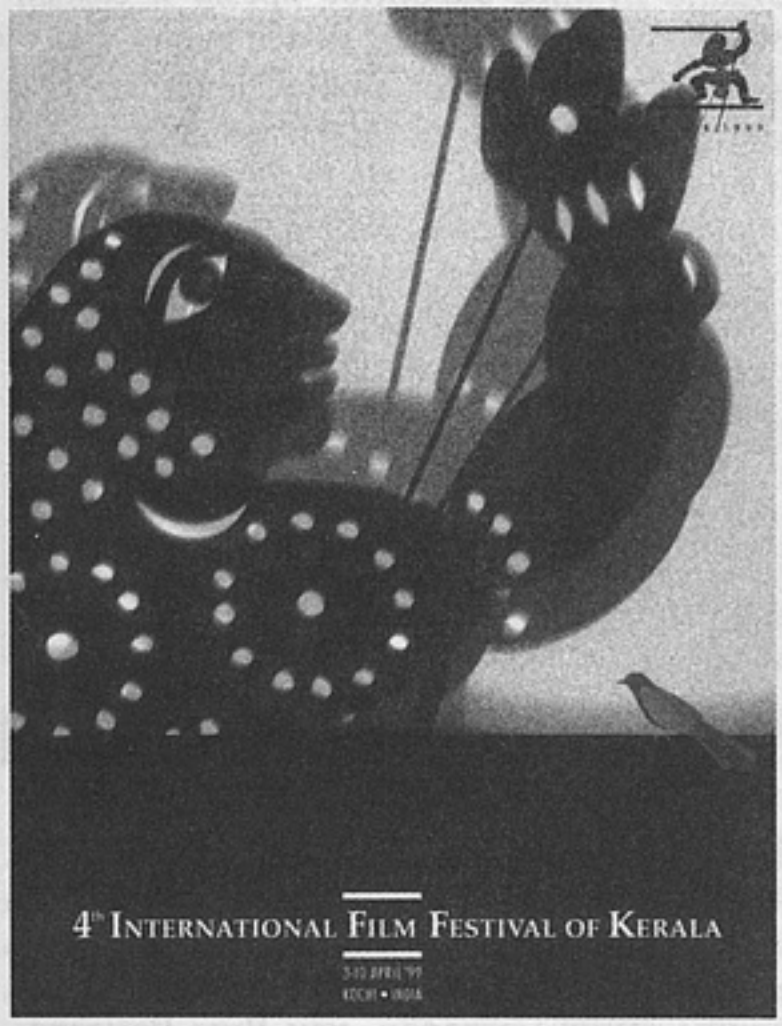
«Ночь прошла, а день приблизился; итак отвергнем дела тьмы и облечемся во оружие света» *(Рим. 13, 12)*.

Псков

КОНСТАНТИН ОГНЕВ

Сезон кино в Индии

Керал-99



Международный кинофестиваль в Керале (это один из южных штатов Индии) начинался достаточно скромно. Его организатор Киноакадемия штата первое время опиралась исключительно на свои творческие связи, нащупывала стиль киносмотра, искала наиболее приемлемое место для его проведения, прежде чем в нынешнем году объявила о новом статусе фестиваля, проходившего уже в четвертый раз.

Местом проведения был избран деловой центр штата — город Кочин, древний перекресток культур и религий: первый крепостной вал Кочина неподалеку от китайского рыбачьего поселка заложил еще португалец Васко да Гама. Испокон веков здесь мирно соседствовали католические и индийские храмы, иудейские синаноги и христианские церкви. Так что с точки зрения исторических и культурных традиций — идеальное место для Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки.

Правда, в самом Кочине у Киноакадемии еще нет ни собственного здания, ни фестивального дворца (их только начали строить), но их отсутствие компенсировалось широкой и разнообразной программой, собранной организаторами фестиваля, и, самое главное — увы, забытая для нас картина, — огромным интересом со стороны зрителей прежде всего к национальной кинематографии.

Интерес этот заметно оживило состоявшееся накануне открытия присуждение призов Киноакадемии — в двадцать девятый раз — и дискуссии в прессе вокруг двух последних фильмов «Свидетель — огонь» и «Гершом». Они продолжались и всю фестивальную неделю, причем к участию в них активно привлекали многочисленных гостей из-за рубежа и из разных штатов Индии. Речь шла не просто о двух работах, заметно выделявшихся среди других по своим художественным достоинствам, но прежде всего о путях дальнейшего развития малаяламского кинематографа, который — при поддержке Киноакадемии — призван стать лицом индийского кино, лидером и киноиндустрии, и национального киноискусства. Спор этот не нов, как и дилемма, которую он призван, но, вероятно, никогда не сможет разрешить: каким должно быть кино — интеллектуаль-

ным или зрительским, должен ли фильм редуцировать общечеловеческую проблематику до национальной, до интересов «районного масштаба», вглядываясь лишь в местную специфику, или, наоборот, проблемы своего штата, страны, своего народа и личности выводить на общепланетарный уровень. К чести Киноакадемии, спор этот не носит для нее принципиального характера, ибо малайамский кинематограф разрабатывает оба направления, и это двуединство способствует динамике развития национального кино, которое, как уже отмечалось, пользуется огромной популярностью у зрителей.

Национальным фильмам было отдано лучшее экранное время и самый большой зал комплекса, где демонстрировались программы, и все равно у этого зала каждый раз оставалось огромное число желающих любой ценой просочиться на уже и так переполненную территорию, где помимо традиционных мест был занят практически и каждый сантиметр лестницы.

Все это создавало ощущение, что фестиваль призван подчеркнуть особую роль национального кино в контексте кинематографий трех континентов. По счастью, это ощущение оказалось ошибочным. Ибо, с одной стороны, организаторы пригласили в конкурс действительно интересные фильмы, которые достойно могли бы соперничать на самых известных киносмотрах с традиционно сильными кинодержавами, с другой — и сами зрители, заполнившие стадион на церемонии закрытия, громом аплодисментов встретили решение жюри о присуждении главной премии фильму «Цветы Шанхая» (Тайвань), а специального приза — южнокорейской картине «Весна в моем родном городе».

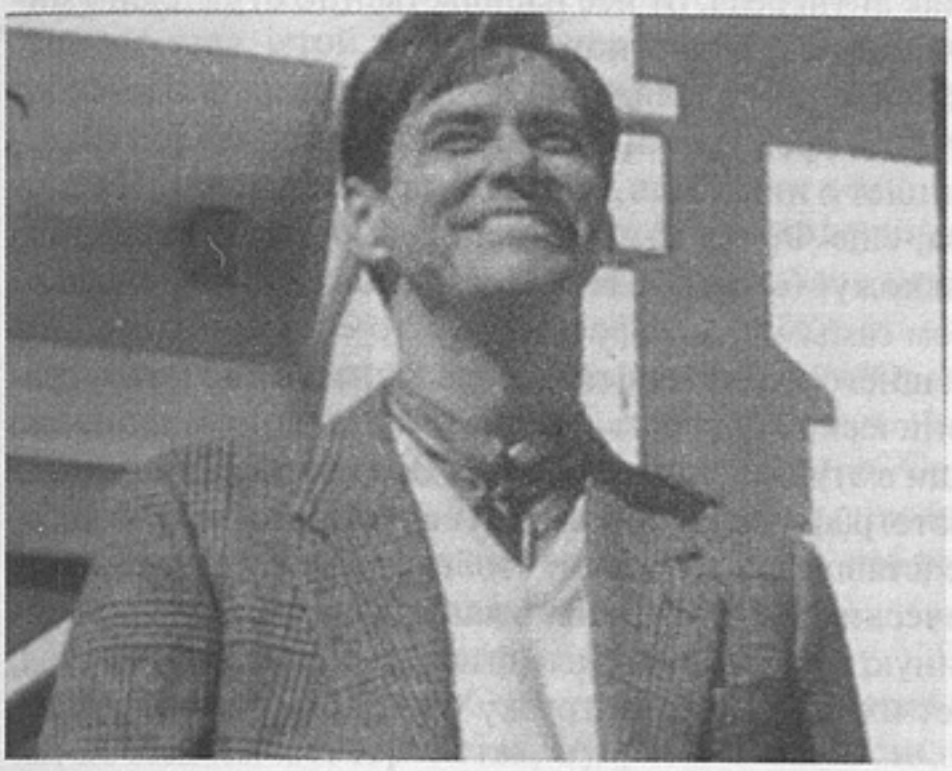
Да и в целом Керальская киноакадемия сделала все, чтобы дать возможность своим зрителям познакомиться с лучшими работами мирового кинематографа. Одним из событий фестиваля стал показ во внеконкурсной программе недавнего обладателя «Оскара» фильма «Жизнь прекрасна». Другим — ретроспектива фильмов Марио Моничелли, который присутствовал здесь в качестве почетного гостя. А панорама «Мировое кино» могла удовлетворить вкусы самой изысканной публики, так как здесь помимо циклов «Китай», «Немое кино Германии», «Современное кино Индии», «Иран», «Испания», «Кино Африки» и других были представлены ретроспективы таких мастеров, как Вим Вендерс, Александр Клюге, Карл Дрейер, Жан-Люк Годар, Сехэй Имамура, Ясудзиро Одзу, Вера Хитилова, Стэнли Кубрик. Особое место в этом ряду, о чем много писала пресса, занимали Альфред Хичкок и Лев Кулешов — в связи со столетием со дня рождения этих мастеров.

Собственно говоря, благодаря имени Кулешова на фестивале был проведен и день ВГИКа, ибо восьмидесятилетие этой крупнейшей и первой в мире киношколы совпало с юбилейным для одного из ее основателей годом.

Эта акция организаторов кинофестиваля, в свою очередь, способствовала тому, что участники, гости и зрители IV МКФ в Керале, которых было около шести тысяч, сумели расширить свое представление о российском кинематографе. Правда, в панораме «Мировое кино» из ста восьмидесяти двух фильмов было всего две ленты из нашей страны — «Брат» А.Балабанова и «Мексиканская фантазия» О.Ковалова. Замечу, что они не имели широкого резонанса — прежде всего потому, что идут вразрез с представлениями широкой публики о нашем киноискусстве. Тема разочарования стала едва ли не центральной и на пресс-конференции, посвященной ВГИКу. Но это не относилось к фильмам, представлявшим ВГИК: «Неизвестный Кулешов», «Остановка», «Остров Параджанов», «Птицы Наукана», «Утюг и несколько выстрелов» и другие. Они привлекли внимание собравшихся разнообразием творческих пристрастий наших студентов, уровнем художественного осмысления материала, стремлением к развитию традиций отечественного кино. Представители индийских киноклубов — основной контингент участников дискуссии — высказывали сожаление, что с экранов их страны практически пропали не только российские, но и старые советские фильмы. Те же из новинок, что им удается посмотреть, как правило, мало чем отличаются от среднекачественной голливудской продукции, которую и без нас в достатке имеет индийский зритель. Чтобы восполнить этот пробел, некоторые из присутствующих даже пошли на крайне дорогостоящий для себя шаг — приобрели спутниковые антенны, чтобы принимать «Орбиту» и смотреть фильмы, которые демонстрируют телеканалы России.

ВАЛЕНТИН МИХАЛКОВИЧ

Телевидение и шизофрения



«Шоу Трумена»

Замысел этой статьи был подсказан фильмом «Шоу Трумена». Мои размышления пошли в необычном направлении. Два феномена, обозначенные в заглавии статьи и принадлежащие, казалось бы, к никак не соприкасающимся областям, обнаруживают, тем не менее, глубинное сродство.

Во-первых, ТВ раскалывает мир: рядом и параллельно самой реальности существует ее телевизионный двойник. Он пребывает в непроявленности (как сказал бы Хайдеггер), заточенный в электромагнитные волны эфира, однако в любой момент доступен приемникам. Элген Блейлер, автор термина «шизофрения», считал осевым ее симптомом расщепленность психики, в результате чего подлинная действительность подменяется фантазиями и домыслами. Некую аналогию такой подмены имел в виду Маршалл Мак-Люэн, когда предлагал выразительную формулу: «В эпоху информации средой становится сама информация». Для адекватного понимания формулы важен смысл слова «среда», получившего у пророка электронной эры четкое терминологическое определение. Среда противоположна антисреде — та не воспринимается автоматически и бесстрастно, ибо чревата потрясениями и эксцессами, то есть постоянно остраняет себя, если выражаться по Шкловскому. Среда, напротив, избегает странностей — она привычна и комфортна для своего обитателя.

«Шоу Трумена» Питера Уира кажется экранизацией формулы Мак-Люэна. В сюжете фильма некая могущественная корпорация осуществляет проект «Мир в мире», передавая сериал о каждой минуте жизни Трумена Бербенка, типичного яппи, — к моменту начала фильма сериал насчитывает почти одиннадцать тысяч дней трансляции. Под исполнителя создается соответственное местообитание — город, воплотивший представления яппи о достойной жизни. Он — не продукт естественного, спонтанного градостроительства, но такой, каким должен быть. Искусственность города подчеркнута пластически — он выглядит игрушечным, сложенным из готовых деталей конструктора, будто его только-только доставили из мастерской и распаковали. Город сделан с мыслью о комфорте, чинности, благостности, потому он впрямь маклюэновская «среда».

В фильме она изолирована от остального мира водами и гигантским куполом. Финальный кадр, когда Трумен, пересекши бурное море, покидает пределы «мира в мире», напоминает средневековую картинку из школьного атласа, где путешественник, оказавшийся на краю плоской земли, выглядывает за этот

край, просунув голову через стенку небесного купола — почти такого же, как в ленте Уира. В ранних его фильмах — в «Пикнике у Висячей скалы» и «Последней волне» — рядом с нашей реальностью существовала иная: невыразимая, иррациональная, таинственная. Аборигены, выступающие в «Последней волне», побуждали связывать эту реальность с традиционной для архаичных культур мифологемой внефеноменальной, «энергийной» среды — такой, как буддийская арупалока или нагуаль Карлоса Кастанеды. Парадоксальным образом ее место заняла в «Шоу...» подлинная, внетелевизионная действительность. Она беспокойна и неизведанна как антисреда, от нее насильственно отщеплено милое, ласкающее взор местообитание стандартного яппи.

Во-вторых, помимо расщепления телевидение и шизофрения связаны посредством присущих экрану шизофренических тел, не физически, но фигурально подобных решетам, как пишет о них Жиль Делез в «Логике смысла». По словам французского философа, еще Фрейд отмечал «способность шизофреника воспринимать поверхность и кожу» (своего тела. — *В.М.*) словно «они исколоты маленькими дырочками». Тем самым у шизофреника будто «нет поверхности»; значит, «у внутреннего и внешнего, содержащего и содержимого» исчезает граница. В результате шизофреническое тело есть «не что иное, как глубина — оно захватывает и уносит все вещи в эту зияющую глубину». Зрители, сидящие у экрана — серебряного кинематографического или телевизионного голубого, — перфорируют взглядами представшее перед ними, чтобы рассмотреть вихрящиеся под кожей потоки психических энергий, однако чаще всего их не видят, поскольку вкладывают в экранную тень собственные фантазии, мысли и чувства, а тень безропотно поглощает их. Подобную загрузку Фрейд назвал «проекцией».

Страсть лицезреть глубину родилась не сейчас, она сопутствовала кинематографу с первых его шагов; ТВ унаследовало ее, развило и значительно усилило. 13 сентября 1896 года, через четыре месяца после первого российского киносеанса в петербургском саду «Аквариум», В.В. Стасов в письме к брату Дмитрию, известному адвокату, защищавшему народовольцев, мечтает о том, чтобы «неслыханный и невиданный аппарат хоть одно утро постоял у Толстого в комнате [...] и пронизал его насквозь, и нарисовал, и записал весь его тогдашний полет и бурю душевную». Слова критика о «пронзении» — эвфемизм, обозначающий преодоление поверхности, легко осуществимое в шизофреническом теле, а надежда на возможность фиксировать «полет и бурю душевную» равнозначна ожиданию, что глубины психики станут автоматически доступны.

Льва Толстого снимали неизмеримо меньше, чем хотелось бы современникам и потомкам, главным образом, из-за его неприязни к фото- и киносъемке. Отвращение, как полагают биографы, предопределялось мировоззрением писателя. Выставлять на всеобщее обозрение собственную особу — значит проявлять тщеславие, а чувство это в этическом учении Толстого предельно греховно. Почти все прижизненные съемки писателя, сделанные Александром Дранковым, Жозефом Мейером, Иваном Фроловым и другими, собраны в фильме М.Осепьяна и Вл.Македонского «Пассажир поезда № 12. Воспоминания о Льве Толстом». Сохранившиеся кадры отнюдь не реализуют мечту Стасова о лицезрении психических глубин — в кадрах при всем желании не усмотришь «полет и бурю душевную». Многие съемки проводились тайком — из-за нежелания писателя участвовать в них. Оттого фиксировались только проходы и проезды, в основном фронтальные. Но даже тогда, когда Толстой соглашался позировать, все равно получался проход — не фронтальный, а на камеру: так он шествует по перрону подмосковной станции железной дороги. Бесхитростных движений на аппарат много еще и в продукции фирмы Люмьеров, прекратившей существование через пару лет после эпохального изобретения ее владельцев. Потому к моменту, когда запечатлевали Толстого, простодушные движения на камеру не могли не казаться реликтами изжитой эпохи.

Сохранившиеся кадры примитивны и несовершенны по нынешним меркам, однако на современников, по свидетельству А.Скитальца, они производили знаменательный эффект. «Ясно чувствовалось, — пишет он, — что случайно собравшиеся (в кинотеатре. — *В.М.*) люди тепло и сердечно обрадованы неожиданным подарком синематографа. Они увидели Толстого — и над ними прошло

что-то очищающее». Эмо́ция, овладевшая душами, шла не от простеньких проходов и проездов как таковых, она уже существовала в психике аудитории, чтившей писателя. Кадры словно разбудили известное, активизировав его и заставив выплеснуться. Чувство, испытанное аудиторией, не текло с экрана, двигаясь диаметрально противоположно: вздымалось в зале и, наткнувшись на экран, возвращалось назад, как очистительное веяние. Иначе говоря, экранная тень служила Скитальцу и другим зрителям мишенью для проекций; они решетили тень взглядами, вкладывая в ее глубины то, что затем получали назад. Происходившая «загрузка» точно соответствует Делезову определению шизофренического тела, с той разницей, что не само оно «захватывает и уносит все вещи в зияющую глубину», но аудитория по собственному почину и разумению внедряет искомое содержание в нулевую — бесформенную и бесструктурную — глубину, для чего и перфорирует взглядами тень.

В сущности, вся история кино и телевидения являет собой процесс накопления, развития, совершенствования методов перфорации, чтобы, не полагаясь, как в случае Скитальца, на самодеятельность аудитории, проникать под кожу, к душевным глубинам снимаемых объектов. Как при наличии огромного арсенала накопленных средств запечатлевают ныне выдающегося писателя, могли бы свидетельствовать телефильмы о Солженицыне, снятые С.Говорухиным и А.Сокуровым. Оба режиссера появлялись в кадре, то есть выступали в качестве собеседников знаменитости, перфорируя своего харизматичного визави не только взглядами, но и словом.

Каждый из них «решетил» героя по-своему. У Говорухина харизма отделена от снимаемого объекта: Солженицын робок перед камерой и словно запуган — он не выказывает геройства, мудрости и святости, образующих — по определению — суть харизмы как таковой. Она передоверена отрывкам из произведений писателя, которые с мрачным апломбом зачитывает режиссер, а Солженицын робко с ним соглашается. Апломб превращает произнесение реплик в деяние судьбоносное: Говорухин изливает словеса на тень «отсутствующего» автора как собственноручно отцеженную и очищенную благодать; тень же, не ведающая, что творил ее реальный прообраз, принимает дар с отрешенной покорностью.

Харизма — искомое наполнение глубин не только тут, но и у Сокурова, выступающего в фильме не как даритель, но как тот, кто на языке французской нарратологии называется бенефициарием, получателем благодеяний. Строго следуя выбранному амплуа, режиссер старается произвести впечатление, что его собеседник — неисчерпаемый кладезь харизмы, в которую, словно в купель, погружается он сам и должен погрузиться зритель. Потому всячески охаживает «кладезь»: преданно ловит каждое слово, снизу вверх заглядывает в глаза, половчей пристраивается во время прогулки. В том же духе ведет себя камера: замрет, уставившись в огромный, пересеченный вертикальной впадиной лоб писателя, будто намечает точку для перфорации, или, стеснительно отступив, снимает впавшего в задумчивость гения за письменным столом. Почтительная дистанция выражает и преклонение перед знаменитостью, и боязнь неуклюже вторгнуться в творческий процесс — в «полет и бурю душевную», о чем когда-то мечтал Стасов. Режиссер, боясь оказаться бесцеремонным, действует изобретательно. Свита, как известно, творит короля — Сокуров и камера берут на себя функции свиты. Сокуров отнюдь не одаряет харизмой, как Говорухин, но трудолюбиво извлекает ее из писательских глубин, выталкивая на свет Божий. Взглядами, репликами, манерой поведения режиссер заставляет сгущаться и концентрироваться разреженные туманности харизмы, что рассредоточены в писательской душе. Усилия порой несоразмерны достигнутому результату. В одной из сцен интервьюер втягивает визави в разговор о сюжете и с просветленным лицом внимает тривиальным истинам, вроде той, что от внешнего, событийного сюжета следует отличать внутренний.

Не сравнивая и не оценивая качество обеих лент, заметим, что обе они наглядно демонстрируют методы, посредством которых нынешние кинематографисты проникают внутрь, дырявя поверхности и прокладывая дорогу зрителю к глубинам снимаемых объектов.

И, наконец, в-третьих, сродство ТВ и шизофрении предопределяется еще одним осевым симптомом последней — аутизмом. Согласно польскому психи-

атру А.Кемпинскому, всякий организм не только потребляет пищу, кислород и т.п., то есть не только участвует в энергетическом обмене со средой, но также — в информационном: принимает и транслирует разнообразные знаки ради поддержания жизнедеятельности. Аутизм по Кемпинскому — явление противоположное информационному обмену, поскольку прерывает двунаправленное движение знаков, превращая в одностороннее — от организма к среде. Внешний мир при том «заполняется творениями [...] фантазии, чувств, мыслей; они становятся действительностью». Реальность вытесняется домыслами под действием аутического мышления, которое, по словам Блейлера, «осуществляет наши желания, но одновременно также и наши опасения; играющего ребенка оно делает генералом, девочку с куклой превращает в счастливую мать; в религии оно исполняет наше желание вечной жизни, справедливости, радости без горя; в сказке и поэзии [...] отражает все наши комплексы». В равной мере и телевидение — претендент на место в подобном ряду, поскольку оно — поле, где трудится аутическое мышление, но процесс вытеснения реальности имеет здесь свою специфику.

В классическом фильме Элиа Казана «Лицо в толпе» сотрудница заштатной радиостанции обнаруживает среди заключенных городской каталажки барда и неотразимого балагура Лоунсома Родса и приглашает его на передачу. Родс делает головокружительную карьеру, превращаясь в популярнейшего телеведущего, кумира всей Америки. Став предпочтительной мишенью, Лоунсом сфокусировал на себе зрительские проекции. Кумир сознательно провоцирует проекции определенного толка — исходящие от сельчан и жителей захолустных городишек «одноэтажной Америки». В стилистике речи, незамысловатых шуточках, произносимых перед микрофоном и камерами, Лоунсом намеренно имитирует традиционный социолект американского захолустья. Умники не без сарказма называют его манеру «ультраплюшевой», поклонники называют экранного Родса «мудрым простаком», «парнем из нашего города».

Образ, фокусирующий мироощущение аудитории, является, в сущности, продуктом ее аутического мышления. В случае Родса оно изготавливает продукт особого рода. Мальчик, играющий оловянными солдатиками, как о том писал Блейлер, и генерал, которым мальчик себя ощущает, слишком далеки друг от друга, между ними — пропасть. Ребенок преодолевает эту непомерную дистанцию силой воображения. Напротив, образ «парня из нашего города», выбранный Родсом, и реальный парень оттуда близки друг другу, между ними нет зияния — образ лишь откорректирован, подчищен, освобожден от случайного и нетипичного. Иными словами, парень, олицетворяемый Родсом, не далек от реального прототипа, хотя подвергся идеализации и обобщению.

Мальчик, представляющий себя генералом, увлечен не самой ролью — он нарциссически обожает себя в этой роли. Поклонники Родса, идентифицируясь с экранной тенью, в равной мере обожают самих себя — правда, улучшенных и подправленных. Стало быть, их аутическое мышление в огромной мере нарциссично. Испытывая нарциссизм, индивид, по словам Фрейда, «дарит собственному телу все нежности, обычно проявляемые к постороннему сексуальному объекту».

Сам Родс — в отличие от зрителей — не питает нарциссической привязанности к объекту всеобщего поклонения. Телевидение раскололо существование Лоунсома — раздвоив его на него самого и экранную тень, в которую почитатели вкладывают «фантазии, мысли, чувства». Генерал Хейнсуорт, глава группы бизнесменов, поддерживающих новую звезду, с солдатской прямотой выражает суть происходящей загрузки: «...нам нужен популярный символ... своего рода рождественская елка, на которую мы будем вешать наши идеи». Проецируя их, публика в большей мере творит любимый образ, чем официальный его исполнитель. Коллективность авторства проницательно подмечает противник Родса — торговец матрацами, которые тот высмеял. Противник называет его Франкенштейном, имея в виду существо, тело которого оживлено искусственно, то есть жизнь вложена в него другими. Торговец матрацами допускает ошибку: в «шапках» фильмов 30-х годов существо с дарованной жизнью именуется Монстром; употребленное же противником имя носит оживший Монстра ученый, иначе говоря — его автор.

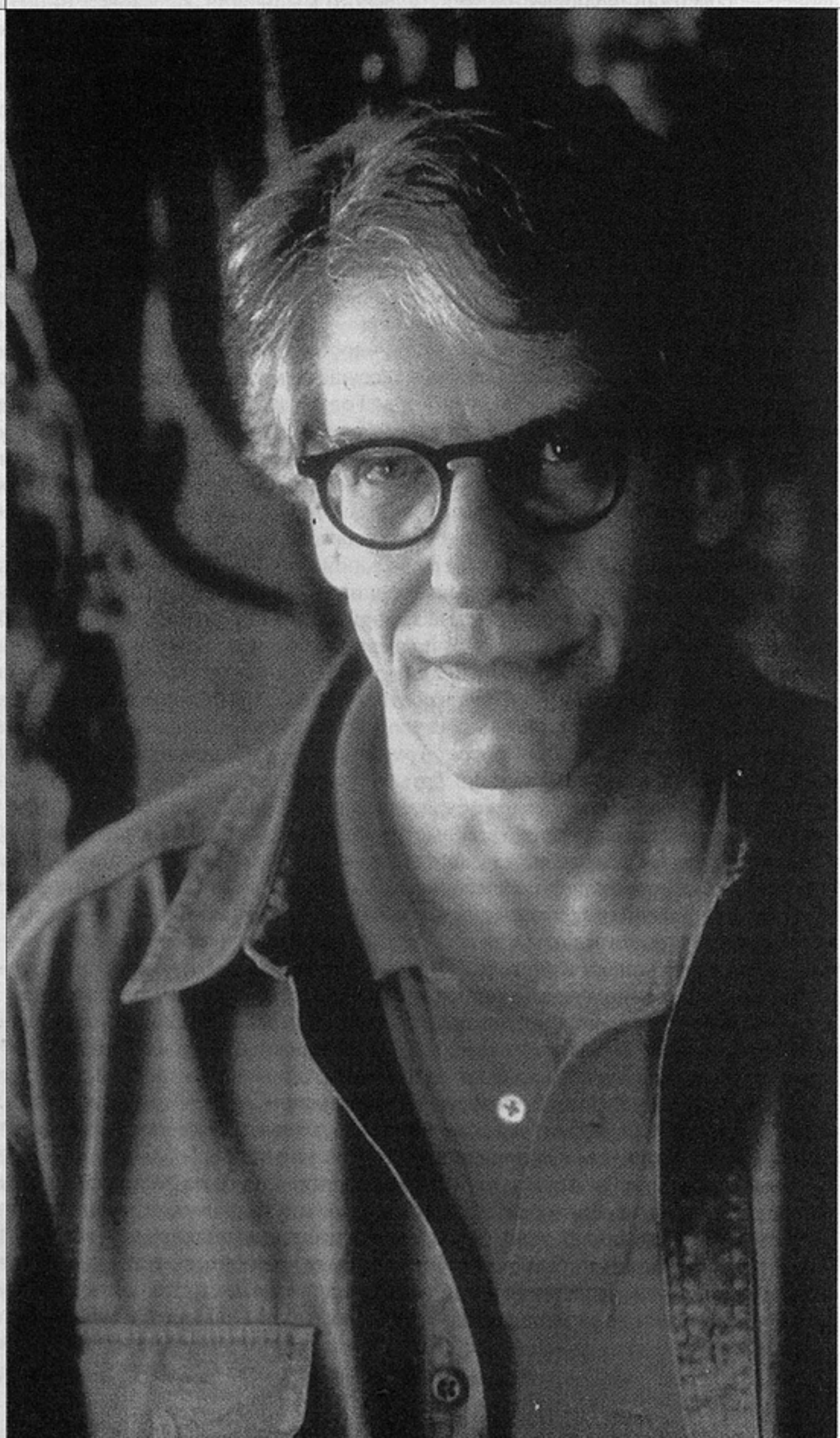
Глубинный конфликт ленты Казана обусловлен борьбой за роль Франкенштейна-автора. С ростом популярности Лоунсом преисполняется гордыни — презирает поклонников, мнит себя подобием гаммельнского Крысолова, обольстившего детей добропорядочных бюргеров (персонаж сказки братьев Гримм специально упомянут в сценарии). Крах кумира наступает в тот момент, когда открывшая его журналистка выпускает в эфир издевательский монолог Родса о собственных поклонниках. Лоунсом не понимает, что аудитория обожает не его как такового и не созданный им образ, но себя самое в этом образе, вернее — содержание собственного аутического мышления, передоверенного экранной тени. Содержание может быть спроецировано на Родса или кого-нибудь другого — в финале действительно появляется новый претендент на статус всеобщего любимца. Крахом Родса аудитория подчеркивает и утверждает свое авторство — право быть Франкенштейном, творящим монстров.

Аналогичная борьба лежит в основе «Шоу Трумена». Аутическое мышление в картине Уира демонстрирует свои креативные потенции активней, чем у Казана, прибавляя к типичному яппи, которым нарциссически любуются толпы, еще одно творение — идеализированное обиталище «молодых городских профессионалов». Обиталище отделено от остального мира водами, знаменующими необобщенную, внетелевизионную реальность, и огромным колпаком. Стало быть, телевидение расщепило тут не только героя, как у Казана, но нечто большее — всю действительность.

Эта глобальная операция имела своего «производителя работ». Длящуюся почти тридцать лет постановку задумал и осуществил режиссер Кристоф, то есть Христофор, что значит «Христоносец». Тот, согласно легенде, почувствовал неимоверную тяжесть, переправляя на себе младенца Иисуса через реку. Загадку разъясняет тот, кого он несет: «Не удивляйся, ибо ты нес на плечах не только весь мир, но и Того, кто сотворил его». Постановщик из фильма соединяет в себе черты легендарного святого и Пассажира, ибо, как последний, сотворил мир «под колпаком», а сверх того тридцать лет «несет на плечах» произведенный продукт вкупе с главным его «компонентом» — Труменом Бербенком. Герой сериала бунтует против «носильщика» — в противоположность Божественному пассажиру из легенды. Пассажир подверг св. Христофора испытанию на крепость — Трумен сам хочет подвергнуться испытанию. В водах, знаменующих остальной, не охваченный проектом Кристофа мир, погиб отец Трумена, тогда еще мальчика, — утонул в соответствии с разработанным режиссером сценарием, поскольку должен был «сойти со сцены». Случайная встреча с бывшим исполнителем роли выбивает Трумена из колеи, став первым толчком к мятежу. После пережитой трагедии Трумен боится воды, но, взбунтовавшись, смело пускается в плавание, и даже буря, заказанная Кристофом в цехе спецэффектов, не останавливает его. Герой выступает не против роли идеализированного яппи, которая сама собой ему досталась — без просьб и настояний, выступает не против мира, исполняющего, как и он, заданную роль. Трумен поднимает мятеж против того, что ему, как любому индивиду из окружения, даже «миру в мире», кем-то задаются их судьбы. Фильм не оставляет сомнений в том, что, выйдя из-под опеки Кристофа, Трумен сорганизует среду, в которой обоснуется соответственно идеалам яппи, к каковым от природы принадлежит. Значит, в фильме Уира герой борется за право самостоятельно воплощать в жизнь продукты аутического мышления — продолжая тем самым миссию зрителей из ленты Казана, отстоявших в конфликте с кумиром право на авторство популярного образа. И если сорок лет в фильмах о телевидении — от «Лица в толпе» до «Шоу Трумена» — звучит мотив такого авторства, то связь ТВ со вторым осевым симптомом шизофрении нельзя не признать константной.

Тем не менее она не должна ужасать — напротив, эта связь вселяет некоторый оптимизм. Нынешняя российская пресса мрачно твердит об агрессивности олигархов, захватывающих телеканалы, перекупающих журналистов, и все якобы для того, чтобы манипулировать общественным мнением, то есть управлять снами. Изоморфизм телевидения и шизофрении показывает, что олигархи будут управлять нами в той мере, в какой им позволит это наша шизоидность.

ОПЫТ



Дэвид Кроненберг

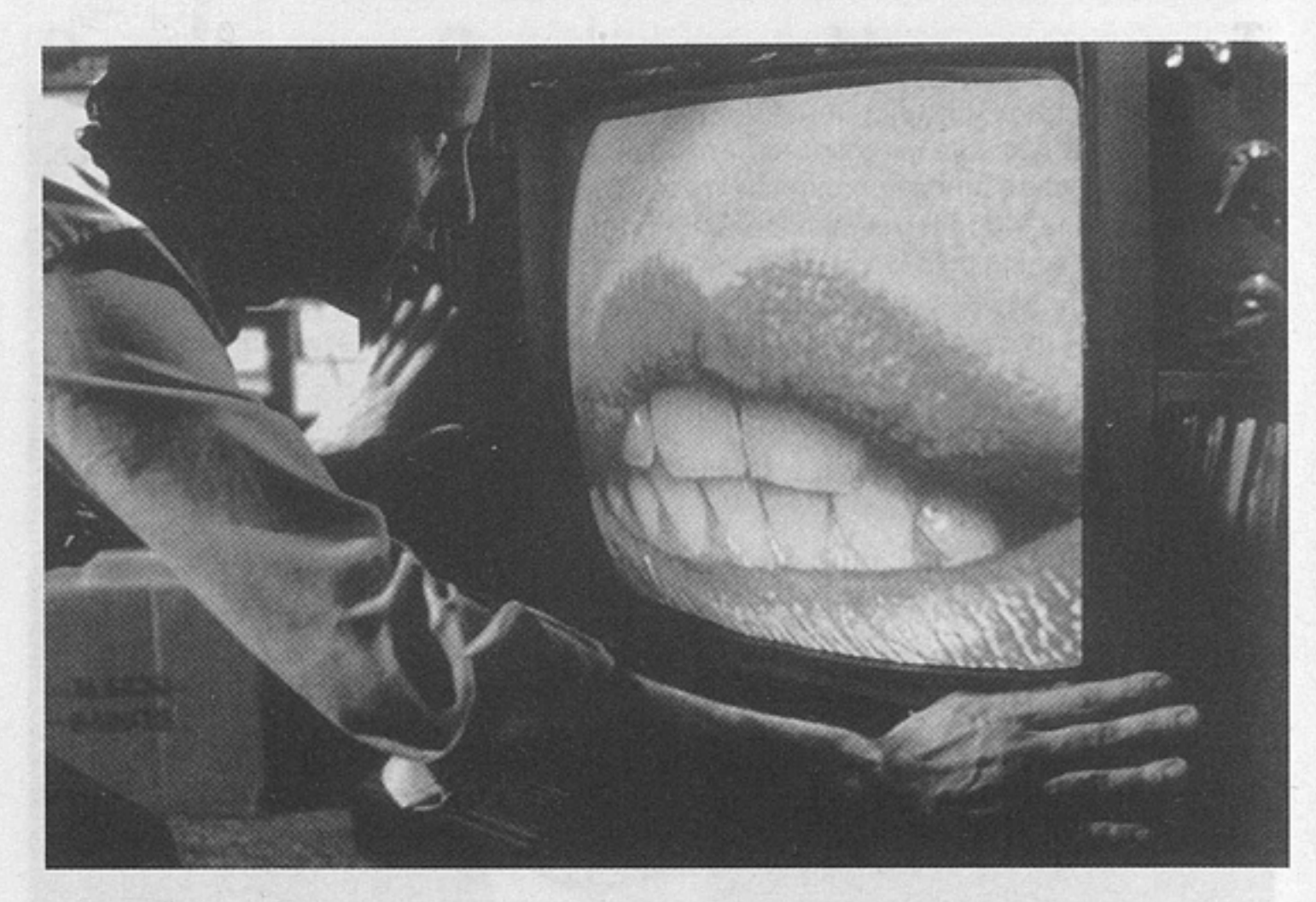
Журнал «Стюдио» (Studio, Франция) ведет рубрику «Урок кино», предназначенную для массового читателя и начинающих кинематографистов. В ней выступают многие крупные режиссеры, излагающие свои взгляды на конкретные проблемы овладения профессией. В серии материалов, которая открывается в этом номере «Искусства кино», мы намерены предложить и нашему читателю фрагменты бесед (или лекций) мастеров современной режиссуры. Нам представляется, что польза этих уроков несомненна.

ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ

Язык — это баланс, а фильм — сюрприз

Я стал кинорежиссером случайно. Во всяком случае, это никогда не было моим призванием. Поначалу я хотел, как и мой отец, стать писателем. Кино я очень любил просто как зритель, но никогда не считал, что с его помощью можно сделать карьеру. Я жил в Канаде, и фильмы к нам приходили из Голливуда, находившегося, с моей точки зрения, не только в другой стране, но и вообще в другом мире. А потом, годам приблизительно к двадцати, произошло нечто странное. Один из студентов университета, где я учился, снял полнометражный фильм, в котором играли некоторые мои друзья. То обстоятельство, что я увидел на большом экране, в настоящем фильме всех этих людей, которых я встречал каждый день, чья повседневная жизнь была частью и моей жизни, стало шоком для меня. Это, разумеется, может показаться удивительным сегодня, когда десятилетние дети снимают фильмы на своих «Камескопах», но в мое время я пережил тот фильм своего приятеля как откровение. Я сказал себе: «Ты тоже сможешь это сделать». И сел писать сценарий, хотя не имел никакого понятия о том, как делается кино. Для начала я открыл энциклопедию и попытался извлечь что-то оттуда. Однако в энциклопедической заметке не было никакой конкретики. Тогда я купил кинематографический журнал и столкнулся с прямо противоположными трудностями: прочитав статьи, писанные на профессиональном жаргоне, я совершенно растерялся. Но киноизображение продолжало меня волновать и даже интриговать. Техника вообще всегда завораживала меня, к этим вещам у меня настоящая слабость. Я могу все разобрать и собрать снова, что позволяет понять, как действует любая деталь. Поэтому, не отступая от мечты снять фильм, я отправился в одну из компаний по прокату киноаппаратуры, подружился с хозяйкой, и она позволила мне возиться с камерами, магнитофонами, осветительными дигами и прочей кинематографической техникой. И вот наступил день, когда я сам взял напрокат камеру и снял маленький фильм. Потом еще один и еще. Но и тогда я все еще не думал всерьез, что буду режиссером. Главным занятием для меня была литература, а кино я рассматривал как способ приятно провести время. Все это продолжалось до того дня, когда я написал сценарий, который непременно захоте-

ла приобрести одна канадская компания. И тут я осознал, что мне претит мысль, что кто-то другой будет снимать фильм по моему сценарию. Я поставил компании условие: я продаю сценарий, только если мне дадут самому его реализовать. Они пытались меня разубеждать. Наше противостояние длилось три года. Но я победил. И этот фильм — «Стерео» — определил всю мою дальнейшую судьбу.



«Видеодром»

Режиссер должен уметь писать

Вас может шокировать мое признание: я все-таки рассматриваю литературу как искусство более важное, чем кино. Быть может, это снобизм, но я всегда считал, что моя «серьезная» карьера будет связана с писанием романов, а кино останется лишь хобби, чем-то, чем я буду заниматься между прочим. Тем временем я встретил Салмана Рушди, которого считаю самым ярким и значительным автором своего поколения. Я спросил его мнение. Мне было тем более интересно его узнать, что Салман вырос в Индии, где кино обладает огромным культурным влиянием. Я, стало быть, спросил его, считает ли он литературу более значительным искусством, чем кино. Он посмотрел на меня, как на сумасшедшего. И ответил, что думает совершенно иначе, что готов на все ради возможности снять фильм. Во время нашего спора я высказал мнение, что ни один фильм не в состоянии выразить некоторые мысли, составляющие основу его романов, а он напомнил мне о фильмах, с которыми, по глубине и тонкости, не сравниться никакому роману. Мы пришли к согласию, решив, что сегодня кино и литература дополняют друг друга и, несомненно, испытывают взаимовлияние. Просто ни в коем случае нельзя судить об одном искусстве в сравнении с другим. Но я убежден, что есть существенная разница между режиссером, который пишет, и тем, кто лишь ставит. Я твердо уверен, что для того, чтобы быть настоящим режиссером, необходимо самому написать для себя сценарий. Когда-то я высказывался еще более категорически: я считал, что режиссер непременно должен быть автором замысла, отправной идеи проекта. А потом я экранизировал роман Стивена Кинга «Мертвая зона», и высокомерия у меня поубавилось.

Язык фильма зависит от его зрителя

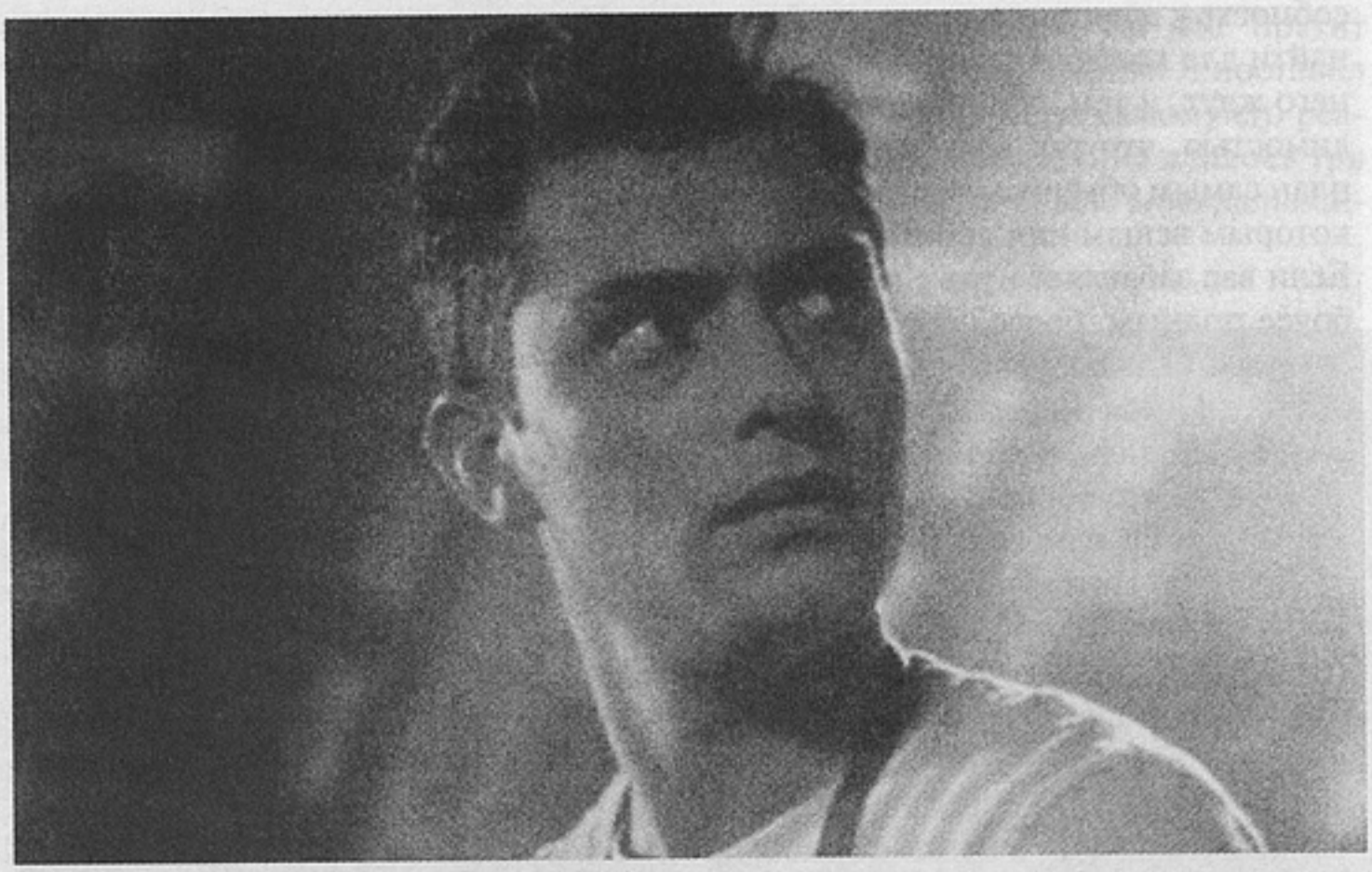
Кино — это язык, а язык не может существовать без грамматики. Грамматика — суть общения: постепенно становясь профи, приходишь к осознанию того, что определенные знаки означают определенные вещи. Но в систему этого канонизированного, живущего по строгим законам и правилам языка заложена спо-

собность к адаптации, приспособляемость. И в задачу режиссера входит умение найти для каждого снятого плана идеальное равновесие между тем, чего все от него ждут, и тем, что продиктовано подлинной кинематографической необходимостью, что так волнует самого автора. Вы можете использовать крупный план самым обычным образом, то есть привлечь с его помощью внимание к некоторым вещам или добиться обратного результата, то есть отвлечь внимание. Если вас забавляет игра с правилами киноязыка, результат будет, естественно, более полным, более сложным, а приобретенный зрителем опыт станет более богатым. Но такая игра предполагает наличие у зрителя определенных знаний в области киноязыка, иначе он растеряется, почувствует себя обиженным за то, что его запутали, и кончит тем, что отключится. В общем, желая добиться более напряженного общения с сотней людей, вы можете потерять по дороге тысячу. Когда Джойс написал, скажем, «Улисса», это был эксперимент, но читатель принял его. Потом он написал «Поминки по Финнегану» и потерял огромное число читателей, ибо для того, чтобы понять эту книгу, следовало выучить новый язык, а сделать такое усилие способны весьма немногие. Стало быть, режиссер сам должен чувствовать, до какого предела можно экспериментировать, все время помня о зрителе, с которым намерен общаться. Точное представление об адресате — залог успешного баланса новации и смысла, стилистического риска и доступности, в конце концов, прогресса в развитии кино и прочности обратной связи. Оливер Стоун однажды спросил меня, как мне живется в моем статусе маргинального режиссера. То была не критика, а констатация. Он знал, что я могу, если захочу, снимать голливудские фильмы. Я ответил, что меня вполне удовлетворяет моя аудитория. Ее количественный и, главное, качественный состав. Я полагаю, что режиссер должен решить для себя заранее, на какого зрителя он работает, ибо это непосредственно влияет на тот язык, которым он намерен воспользоваться.

Мир в трех измерениях

Когда я впервые оказался на съемке, помнится, был напуган понятием пространства, ибо если письмо — это искусство двухмерное, то кино — трехмерное. Я, конечно, говорю не об изображении, а о съемочной площадке. Это мир, в котором надо управлять не только пространством, но также реакцией вероятного зрителя и предметами в этом пространстве, организуя среду, каждую деталь ее

«eXistenZ»



«eXistenZ»

таким образом, чтобы все выглядело и живым, и убедительным, и действенным одновременно да к тому же обладало смыслом. Все это может показаться абстракцией, но когда сталкиваешься с проблемой, поверьте, задача выглядит вполне конкретно. Ибо камера в этом пространстве занимает свое место, она является еще одним актером. И во всех дебютных фильмах я обнаруживаю один и тот же недостаток — неспособность режиссера танцевать с камерой, правильно поставить гигантский балет, в котором участвуют все элементы съемочного пространства. С другой стороны, замечательно то обстоятельство, что все нужные решения обычно приходят к вам на площадке совершенно естественно. Снова хочу сказать, что когда я снимал свой первый фильм, то не был уверен, что смогу справиться с изображением, ибо никогда не изучал визуальные искусства и поэтому глупейшим образом не знал, где поставить камеру. От этого мне снились кошмары. Но попав на площадку, я тотчас обнаружил, что все это совершенно инстинктивная штука. Мне случалось смотреть в визир камеры после того, как оператор закончил подготовку к съемке плана, и говорить с полным отчаянием: «Нет. Это совершенно не годится, это ужасно». При этом я не мог объяснить, почему так думаю. То, что это плохо, подсказывал мой инстинкт. Беда только в том, что с опытом это может стать рутиной. Тебе известно то, что функционирует, что действует, что удобно и эффективно, и ты поступаешь, как пилот-автомат, и забываешь о необходимости искать новый язык, вернее, его еще не опробованные элементы. Как бы то ни было, я не принадлежу к тем режиссерам, для которых камера имеет абсолютно приоритетное значение. Я предпочитаю предварительно пройти с актерами сцену — как поступают в театре, — а потом уже выбираю, каким образом буду снимать то, что подготовлено. Это напоминает съемку документального фильма о театральном спектакле. Естественно, некоторые эпизоды имеют ярко выраженный визуальный характер, акцент, и тогда я ставлю камеру в первую очередь. Но большей частью главное для меня — драматическая суть сцены.

Объектив

Чем больше я снимаю кино, тем больше ощущаю желание проявить строгость, пуризм, иначе говоря — минимализм. Поэтому такой фильм, как eXistenZ, был почти весь снят одним объективом 27 *мм*. Мне хотелось, чтобы все выглядело просто и четко, как у Робера Брессона, в манере, прямо противоположной манере Брайана Де Пальмы, который часто манипулирует изображением и прибегает ко все большей визуальной сложности. Я не критикую то, что он делает, я его отлично понимаю, но это принципиально другой подход. Кстати, я никогда не прибегаю к трансфокатору, ибо для меня это лишь оптическая игрушка. Тог-

да как если передвигаешь камеру, перемена перспективы физически помещает тебя в пространство фильма. К тому же трансфокатор означает что-то двухмерное, а двухмерность не отвечает моему пониманию кинематографа.

У актеров своя правда

Большинство режиссеров, снимающих сегодня свой первый фильм, обладают чисто визуальным багажом, и они страшно боятся встретиться с актером. Разумеется, есть несколько режиссеров, пришедших из театра, — их, напротив, пугает встреча с камерой. Те же, кто пришел из писательского цеха, боятся всего, ибо у них привычка работать со словом наедине! В работе с актерами самое важное, с моей точки зрения, — понять, что реальность, в которой существует актер, иная, чем у режиссера. Вначале я считал актеров своими врагами, думал, что они опасны, ибо не понимают того давления, которое на меня оказывают. Я стремился сделать картину быстро, эффективно, с соблюдением сметы, тогда как их заботили только их костюмы, грим и прически. Мне же все это казалось такой ерундой, однако со временем я понял обратное. В этих пустяках нет ничего постороннего фильму, это актерские инструменты в такой же мере, в какой моими являются камера и свет. Для режиссера приоритетное значение имеет фильм. А для актера — его персонаж. Так что во многом интересы одного и другого не совпадают, они действуют не совсем в одном мире, но договариваются и двигаются в одном направлении. Вначале режиссер имеет тенденцию решить эту проблему, прибегая к лжи. Так, например, если актер хочет сниматься около окна, а режиссер понимает, что это повлечет за собой перестановку света и потерю двух часов времени, он придумает причину, чтобы отговорить актера и убедить его сыграть там, где свет уже поставлен. Такое бывает, я и сам так поступал. Но со временем я осознал, что если ты порядочен, большинство актеров не только соглашаются облегчить тебе жизнь, но считают это для себя честью. Если только вам не встретится безумный или бесконтрольный артист — такое тоже часто случается. В этом случае... молитесь!

Я не хочу знать, почему снимаю кино

В картине eXistenZ Дженнифер Джейсон Ли говорит: «Надо играть в игру, чтобы понять, что́ есть игра». Разумеется, это мои мысли, своему герою я отдал формулировку своего подхода к кино. Я никогда не смог бы определить, чем для меня притягателен тот или иной сюжет. Только снимая, я отдаю себе в этом отчет и по наитию действую именно так, а не иначе. Таким образом, многие мои фильмы становятся для меня сюрпризом: я вижу, что я сделал, только когда впервые смотрю окончательный монтаж. Это меня ничуть не смущает, напротив, именно этого я и добиваюсь. Некоторые режиссеры утверждают, что имеют полное представление о том, каким будет фильм, еще до начала съемки, и что, закончив его, они могут показать на экране виртуальный фильм и реальный фильм и доказать их сходство на 80 — 90 процентов. Мне это кажется невозможным. На съемочной площадке день за днем накапливаются маленькие изменения, так что к концу уже ничто не походит на то, что было задумано. Хичкок утверждал, что способен заранее описать свой фильм кадр за кадром, но, думаю, он говорил неправду. Заявлять так его побуждало безмерное уважение к своему эго. Как мог он думать, что «Психоз» стал бы таким же фильмом, если бы главную роль сыграл не Энтони Перкинс, а кто-то другой? Самое главное — это инстинктивное понимание того, что работа удается, что принимаемые решения отвечают замыслу фильма. И не надо пытаться все объяснять рационально. Когда фильм будет окончен, останется достаточно времени, чтобы порассуждать об этом. Но я могу пойти еще дальше, сказав, что если Хичкок так думал, мне жаль его. Ибо потратить год жизни для того, чтобы воплотить на экране то, что вы уже «видели в уме»... какая же это скука!

Studio, 1999, N 144

Перевод с французского А.Брагинского

7 Зак. 208

ЮРИЙ НОРШТЕЙН

Снег на траве

Уличный эпизод. Санитар и сумасшедший певец в смирительной рубашке. Черновая разработка движения к фильму «Шинель»

Сначала я представлял себе, что Акакий Акакиевич сидит в своей каморке и к нему туда приходят буквы. Он их встречает, усаживает, крошки со стола сметает, постель оправляет — мол, вот так живу. Потом я от этого отказался и решил всю историю с буквами сделать в департаменте. Там Акакий Акакиевич все время находится под давлением своих «друзей» сослуживцев. Они чистят Акакию Акакиевичу на голову перья, сыплют бумажки, кнопками прикалывают сюртук к стулу так, что он приподнимается вместе с ним. Кладут кнопку на сиденье, привязывают перышко где-нибудь на фалдочке. Извлекли муху из чернильницы — посадили ему прямо на макушку. В общем, шутки незамысловатые.

Меня смущало в эпизоде «Акакий Акакиевич дома», что конкретное изображение должно соединяться с метафорическим. А эпизод в департаменте «Акакий с буквами» должен быть на абсолютно нейтральном темном, а не на черном — сфумато. Акакий Акакиевич, как ребенок, к которому на день рождения приходят гости, и вот они наконец появляются, и он их встречает. Он восхищается, трогает эту букву, потом, когда появляется другая — он к ней. А та буква заревновала. Между ними происходит быстрый кошачий скандальчик. А Акакий Акакиевич их разводит, мол, и эта буква прекрасна для меня, и эта, и он между ними. Если же такая сцена-спектакль разыграется в департаменте, то прямо в ее сердцевину должна вклиниться какая-нибудь очередная пакость сослуживцев.

Потом эти буквы должны появиться и в последующих эпизодах, в том числе в эпизоде «Акакий Акакиевич на улице». Но как это отзовется, я пока не знаю.

Возможно, эпизод в департаменте начнется с минуты молчания, когда все чиновники стоят с перышками, как военные с фуражками. Кто-то у них умер. И весь чиновничий гарнизон, весь корпус стоит молча. И среди них мы видим

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1999, № 9.

человека, который не понимает, что происходит, он только глазками мигает. Первое впечатление от него должно быть, как будто он слегка под хмельком или полный идиот. Он совершенно не обращает внимания на происходящее — все встали и он встал. Потом мы опять покажем первые ряды этих чиновников, где и должна разыграться интермедия занятия пустующего кресла. Траурный портрет, венок, свободное кресло — чиновники выражают траурную печаль на своих лицах. То есть, как сказал бы Андрей Платонов, «сменили позу лица». Потом начинается игра (игра — без внешних аффектаций, демонстративности): каждый вожделенно смотрит на кресло. Один взглянул, рядом стоящий ловит его взгляд, но тот делает вид, что, собственно, его занимает исключительно только момент печали и потери очередного столоначальника. Все в этой мизансцене должно быть построено на внутренней игре, на очень небольших игровых сдвигах. А Акакий Акакиевич все это время мигает глазками, потом, когда он видит перед собой ровные ряды букв, его лицо на наших глазах преображается: оно становится прекрасным. Все так же стоя, он смотрит вокруг себя, обмакивает перышко и начинает ме-е-едленно подносить его к листу бумаги. Действие должно быть очень медленным, чтобы потом, в тишине, грохот пера, царапающего бумагу, прозвучал как артиллерийский залп. Скрип пера должен разорвать тишину траурного процесса. На что чиновники, тревожно оглядываясь по сторонам, зашипели бы: «Тш-тш-тш», и снова тишина. И через паузу снова скрип пера.

Далее действие разворачивается своим чередом, и когда Акакий снова обретает покой за листом бумаги, он влезает как бы внутрь самого себя и опять оказывается среди букв.

Эпизод «Акакий Акакиевич в департаменте» должен быть светлым. В петербургских департаментах было тепло, огромные окна — море света внутри, высокие потолки. В России в крупных городах (да и в мелких тоже) дома строили на совесть. Но в этом эпизоде мы не должны делать упор на интерьер. Необходимо создавать такие композиции, чтобы голова Акакия Акакиевича оказывалась на фоне чьего-то мундира, на фоне стола, покрытого зеленым сукном. Ведь служившие чиновники не обращали внимания на интерьеры, они ходили в департамент каждый день. Конечно, оказаться после своей конуры в просторном, светлом зале приятно, но ко всему привыкают.

В Петербурге зимой утро наступает поздно. Хотя чиновники начинали работу в девять, а заканчивали в три, они шли в департамент в утренних сумерках, а возвращались домой в вечерних.

Я не хочу сейчас подробно прорабатывать эпизод перехода чиновников с мороза в тепло, иначе придется в голове отверстие сверлить, чтобы кипящий разум в своем возмущении вулканизировал... Но прежде всего он для меня перпендикулярно контрастен предыдущему, когда Акакий спит, а петербургский ветер сдувает снег с домов и кажется, что сами дома исчезают в этой черноте...

Об уличных эпизодах следует говорить отдельно о каждом. В одном случае улица — ужасное пространство, куда вброшен Акакий Акакиевич. Но и там он умудряется обрести гармонию — он видит буквы.

Вечерний Невский весь в движении. Гигантская маска столицы.

Улица-пустыня.

Улица — морозное варево.

Начнем с последней. В начале текст Гоголя: «Есть в Петербурге сильный враг всех получающих 400 рублей в год жалования или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз, хотя, впрочем, и говорят, что он очень здоров. В девятом часу утра, именно в тот час, когда улица покрывается идущими в департамент, начинает он давать такие сильные и колючие щелчки без разбору по всем носам, что бедные чиновники решительно не знают, куда девать их...» Этот эпизод должен строиться по накоплению, буквально от одного человека до толпы. Кинокадр наполняется звуками и чиновниками. Снег скрипит, визжит под калошами. Но вначале появляется фигурка Акакия, за которой мы начинаем следить. Через какое-то время вокруг него уже теснится множество. Хотелось бы снять это единым большим куском, когда кадр заполняется постепенно. И все это только на натуральном звуке: визжание снега под полозьями, башмаками, толпа пыхтит, как паровоз под паром. Толпу мы должны видеть, скорее всего, со спины, почти безликую, сосредоточенную в своем движении,

где каждый силуэт отмечается паром. Постепенно в это звуковое «тутти» будет вплетаться музыка — сначала нервными зигзагами, потом звуковые волны соединятся друг с другом и музыка начнет планировать на идущую толпу. И мы вместе с музыкой как бы приближаемся к толпе, наезжаем на нее, и в финале каждого такого движения — щелчок. Очевидно, это должен быть гитарный щелчок, пока точно не знаю. В общем, почти такой, как в школе, когда ученики, оттянув линейки, щелкают друг друга по задницам. В тот момент чиновник, на которого планирует музыка, должен дергаться синхронно с музыкальным акцентом, обыгрывая какую-нибудь игровую, смешную ситуацию. И каждый раз это должно быть неожиданностью: откуда этот удар, этот щелчок? Мы можем крупным планом снять чиновника, у которого вдруг вздрогнул нос, как пружинка некая сработала. И буквально на наших глазах он должен отскочить, оставив абсолютно гладкое место. Лицо как маска. Просто — щелк! — и все. Это нужно сделать молниеНОСно. А толпа, расступившись, начинает с интересом рассматривать нос. Появляется доктор (реминисценция из «Носа») со спиртовой банкой, куда он отправляет этот нос. Чиновникам наплевать на жертву, оставшуюся без носа, всем интересно, как он плавает в банке. Все должны вести себя, как дети.

И вся эта «паровозная» толпа, как будто в нее всажен единый двигатель, устремляется к департаменту. В департаменте хлопает дверь, и вместе с хлопком чиновники влетают в тепло. Как будто ими дверь выстреливает — в прихожую. Она мгновенно наполняется служащими. Снятую сцену надо будет зарядить в рир-проекцию и наложить на нее новых чиновников — уже поверх этого. Прихожую нужно будет просто набить чиновниками, каждый из которых, после того как в нее влетел, начинает делать то же, что и предыдущий: растирать лицо, похлопывать по коленкам, по заду. Нужно, чтобы прихожая содрогалась от единого движения. Естественно, каждый его совершает по-своему. Но повтор должен быть абсолютно во всем и так, чтобы не выделялись какие-то отдельные персонажи. Только потом, когда прихожая будет до предела набита, внимание должно переключаться на какие-то индивидуальные игровые моменты: кто-то руки трет, кто-то нос, кто-то снимает шинель и подходит к печке... И каждый сморкается. В одном носу — фагот, в другом — бас-труба, в третьем — пикколочка. И здесь уже нужно показать самих чиновников, которые будут участвовать в дальнейшем действии, выделить их персональность. И последним в этом ряду должен быть Акакий Акакиевич, который уже сидит и пишет, а на кончике его носа зреет сопля. Его внимание — на кончике пера, он весь там, а сопля в носик втягивается, как макаронинка, и снова появляется, туда-сюда. Акакий лезет за платком, пытаясь вытянуть его из кармана, но он оказывается приколот булавкой — очередная шутка чиновников. Видимо, на этом эпизод, который строится на ритмическом контрасте, должен заканчиваться.

Вообще сама по себе уличная сцена снимается у нас как проба, чтобы посмотреть, что такое толпа. По графике я чувствую, что заложено здесь много, что здесь есть графическая густота.

Проход чиновников по улицам снимается на нескольких ярусах съемочного станка. На каждом отдельном стекле — некоторое количество фигурок в определенной последовательности. Наш станок позволяет располагать стекла на расстоянии двух сантиметров — одно над другим. На толщине в десять сантиметров можно разместить четыре-пять стекол, на которых лежат персонажи. Я передвигаю фигуры на верхнем стекле, потом откатываю его в сторону, и то же самое проделываю на следующем, затем откатываю и его и открываю следующий ярус и т.д. Потом возвращаю все стекла на прежнее место и только после этого снимаю кинокадр. При этом персонажи на стеклах, если смотреть от кинокамеры, проецируются на рир-проекцию улицы, снятую и проявленную заранее.

Для уличных сцен фон улицы снимался таким образом. Вертикально — стеной — ставятся нарисованные дома, вдоль домов кладется нарисованный заснеженный тротуар, кинокамера едет вдоль декораций. При такой съемке тротуар имеет перспективное угловое изменение. Далее полученное изображение заряжается в рир-проектор, и на фоне снятой улицы на стекла кладутся наши персонажи. В результате окончательной съемки на мультстанке темп движения чи-

новников соответствует перспективным изменениям тротуара. Пространство кадра одушевляется за счет углового изменения плоскости. В свою очередь, снятая таким образом сцена может служить фоном для следующего эпизода. Например, для эпизода вечернего Петербурга, который должен быть очень насыщен по своей динамике, постоянному движению внутри, чтобы от этого действительно рябило в глазах — в контраст Акакию, который либо одиноко сидит в доме, либо его носит, как щепку, в море шинелей и цилиндров... Однообразное движение этого эпизода должно быть таковым, чтобы мы, следя за Акакием откуда-то издали, успевали бы выхватывать его камерой. Будут ли это наезды на него, или мы построим композицию так, что где бы он ни вынырнул, он сразу привлечет к себе внимание. Здесь очень хочется сделать эффект длиннофокусной оптики. Как будто мы Акакия издалека увидели.

Вообще, ставя кадр, надо ясно представлять, каким объективом он должен быть снят — длиннофокусным или короткофокусным. У Гоголя было необыкновенное оптическое зрение. Создается впечатление, что у него был по-особенному устроен глаз, как объектив с переменным фокусным расстоянием. Вот эпизод, который отчетливо считывается длиннофокусной оптикой, и вдруг неожиданно — широкоугольная оптика. Помните «Невский проспект», этот гулкий, ритмически удивительно сработанный эпизод, когда Пискарев бежит за прекрасной дамой и Гоголь пишет: «Тротуар несся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу, и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз». В смысле изображения, конечно, чистый сюрреализм: здесь метафорическое сложение изображения. В смысле оптики — чистый широкоугольный (это уже «рыбий глаз») объектив, который выворачивает изображение и ты видишь так, как видит зверь — почти вокруг себя. При такой оптике можно поднести объект к самой линзе объектива, вложить в нее, а он все равно будет смотреться почти средне-общим планом, так что фокусность сохраняется на все пространство, она практически бесконечна. И ты чуть ли не видишь то, что за ушами, — то есть абсолютно оптический эффект.

Или вот еще гоголевский текст: «Мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях». Что это такое? Горбатый мост, который увиден на расстоянии — через длиннофокусную оптику. Абсолютная плоскость. Невероятно: с одного конца Невского проспекта увиден другой. Быть может, Гоголь где-то и смотрел в камеру-обскуру, но думаю, что он сам был, как камера-обскура. Гоголь вообще — черная дыра. Крикнешь — эхо не возвращается, прилипает где-то.

Еще один пример переноса изобразительного эффекта на другое пространство. В результате — метафорический выверт реальности: Гоголь описывает огни вечернего Невского: «Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста». Ясно, что в Петербурге такой огромной тени — метров сто — не могло быть, а газовый фонарь дает тень мягкую, не резкую, тем более на домах, где вообще не может быть теней от прохожих, потому что фонарь выше. Это чистый перенос светового эффекта от свечи в комнате, когда она закидывает тень склоненного над столом человека куда-нибудь на потолок — с большим увеличением. Гоголь проецирует эту хорошо ему известную колеблемую тень на Петербург и как бы надевает на него гигантскую маску. Во всяком случае, для себя я другого объяснения не нахожу. Увидеть в реальности он такого не мог, это уже гофманиана.

Когда я понял, что на фоне рир-проекции мы можем создать на экране гигантские массовки, то встал вопрос, как среди них должна затеряться голова Акакия, потом снова появиться, вынырнуть, потом снова исчезнуть. Мы должны видеть ее сразу, хотя мы ее не выкрупняем. А если выкрупнять, то мне даже иногда кажется, что надо, сняв общую сцену, выкрупнять голову, переснимая ее через рир-проекцию, чтобы она по графике своей все равно носила бы на себе следы длиннофокусной оптики. Ну и самый важный момент, хотя, конечно, все равно момент игры, реакция Акакия на окружение: он попал в этот водоворот толпы, нырнул вглубь, кто-то с него сбил шляпу, какое-то время мы его не видим, потом он опять появляется, отряхивает шляпу, надевает, но при этом на

лице никакой досады, злобности — все время кроткое выражение. Он хотя и в толпе, но все равно остается сам по себе абсолютно цельной личностью.

Я очень хочу сделать вокруг Акакия какие-нибудь микроскопические, с бытовыми подробностями уличные сценки, например, когда почему-то какой-то человек тычет встречному кукишем в нос с улыбкой сладострастия и когда эта улыбка составляет все лицо его. Или, предположим, фрагмент какой-нибудь житейской ситуации, когда один другому говорит, мол, должок за тобой, а тот отвечает: «А этого не хочешь?» Причем понятно, что просящий отдать долг прибирает деньги грошик к грошику, но к должнику полез не вовремя, так как тот, может, проигрался в карты, мотанул все денежки и ему нечем платить. А может, они накануне вместе в карты дулись, и первый второго обыграл, а он ему долг не возвратил. И вот мы видим, как должник ткнул кукишем в просящего, а тот «проглотил» тычок, но долг-то все равно просит и плетется за должником, который размашисто, как победитель, идет по улице, уже твердо зная, что бедняга за ним все равно плетется, и он снова оборачивается и опять кукишем тому в нос тычет и доволен оттого, что право такое имеет.

А в это время Акакий шелестит по улице и видит то, чего не видят другие: он видит свои буквы. Он может обратить на себя чье-то внимание своим странным поведением, ведь он куда-то вбок смотрит, а не на улицу. И вслед за ним даже может кто-то пристроиться и попытаться выяснить, куда смотрит этот чудак. Но когда уже двое смотрят в одну сторону, то тут же появляется и третий, четвертый. Акакий уже ушел, а все остальные продолжают что-то неведомое высматривать. Известный эффект стандартности мышления, когда один стоит и смотрит наверх и все начинают собираться вокруг. Он уже ушел, а толпа все нарастает.

Вокруг Акакия должно все время что-то происходить. Когда он останавливается, мечтая о буквах, в темноте с треском открывается форточка, и ему... самым прозаическим способом вычищают содержимое тарелки на шляпу. Мы видим, как кошка тянется лапой подцепить остаток со шляпы, но чья-то рука ложкой бьет ее, и форточка закрывается. А Акакий Акакиевич, ничего не замечая, продолжает стоять с натюрмортом на голове, пока вновь не открывается форточка — это кошка ее сама открывает и все-таки подцепляет со шляпы кусок селедки. Снова с треском захлопывается форточка, и тут же откуда-то сверху сыплется известь на Акакия Акакиевича, превращая натюрморт на его голове в белое изваяние.

Стоит Акакий, мимо него трюхает лошадка с седоком, а рядом — вихрь, гром — пронеслась пролетка со «значительным» седоком (мне кажется, тема «значительного лица» должна прозвучать в фильме заранее). Как ветер пронесся по толпе, вворачивая ее в воронку, вздыбливая шинели, нахлобучивая воротники на головы. Это должна быть визуальная метафора из рода гоголевских: «редкая птица долетит до середины Днепра». Не успела пролететь половину реки в одну сторону — и тут же назад. Толпа на улице глазеет на такую пролетку, как сегодня глазеют на правительственные машины. Народ хочет видеть своих «значительных лиц», своих вождей. «А я видел — Косыгин ехал, окна, правда, были задернуты в машине, но видно было — Косыгин проехал», увидел и счастлив до невозможности. И потом — какой же русский не любит быстрой езды! Пронеслось что-то мимо тебя, «как будто грома грохотанье...» Я даже, может быть, сделаю, как в уплотнившемся воздухе развернулись фигуры, заскользили, попадали. То ли их захватил вихрь, то ли скользко было. Скорее всего вихрь подхватил чиновников и бросил на заледеневшую мостовую.

И вот еще что: в повести Гоголя все время зима, хотя год прошел, пока Акакий копил деньги, сочинял себе шинель. А я хочу сделать летний эпизод. Белую ночь. Взять строфу из «Евгения Онегина»... Когда он описывает летнюю ночь дивной красоты:

Все было тихо; лишь ночные
Перекликались часовые;
Да дрожек отдаленный стук
С Мильонной раздавался вдруг;
Лишь лодка, веслами махая,
Плыла по дремлющей реке...

Мне хочется, чтобы были лодки, плавающие в спокойной воде, звон гитары и чей-то смех. Чтобы была красота, чтобы можно было вдохнуть воздух. И еще мне хочется сделать сцену с Пушкиным. Не знаю, получится ли? Когда Акакий в очередной раз возвращается со службы, он слышит хохот, оборачивается — конечно, Пушкин. Мне бы хотелось сделать хохочущего Пушкина, среди друзей — Крылова, может быть, Вяземского. «Все же мне вас жаль немножко, потому что здесь порой ходит маленькая ножка, вьется локон золотой»... Пушкин должен стоять, облокотившись о гранит, в свободной позе. И Акакий, проходя ли дальше по улице, придя ли домой, должен попытаться на какое-то мгновение повторить эту свободную позу Пушкина.

Почему так? Потому что Акакий в предощущении шинели ходит по Петербургу, готовя себя к ней, приглядываясь и подворовывая для себя манеру поведения. Он уже постепенно перестает быть таким, какой он есть. Он не становится другим, нет, он чуть-чуть меняется. Вот прошел мимо Акакия человек в новой шинели, он обратил на него внимание. Как? Он должен не человека увидеть, а его шинель. Поэтому для Акакия она пройдет одна. То вдруг он закутается в одеяло, как в шинель. И у него какие-то жесты новые появятся: мол, «у меня тоже такое будет, и у меня будет когда-то это тепло, и я так же пройду».

Акакий вытаскивает ниточку из ветхого сукна

Акакий вытаскивает ниточку из ветхого сукна. Черновая разработка движения к фильму «Шинель»

Когда у Акакия появляется идея шинели, он опять видит то, чего не видят другие. Он пишет, пишет, и вдруг перед ним виде́ние шинели. Прохожие не понимают, толкают друг друга: «Что это с ним? Да куда ж он смотрит? Что ж он такое видит там?» А он видит то, чего никому не дано увидеть. И эта новая жизнь постепенно, постепенно как бы его чуть-чуть поворачивает. И с Петровичем их на какое-то время объединил общий интерес: они вместе ходили в магазин, осматривали сукно, пробовали на зуб. Петрович Акакию: чуешь, как скрипит?

Вообще Петрович и Акакий в какой-то момент представились мне этакой цирковой парой: рыжий клоун и белый клоун. Большой и маленький. Они соединены самой судьбой для одного дела. Для Петровича построение шинели тоже опасное предприятие, и он тоже волнуется. Все-таки это не так просто: он пьяница, руки дрожат, естественно, он уже давно не имел заказа на шинель.

Поэтому не один раз примерку делает. Быть может, даже Петрович придет в департамент и попросит сторожа вызвать чиновника Башмачкина, и у них состоится разговор. И все чиновники высыпят на лестницу и удивятся, что общего у сутуленького, лысенького Акакия Акакиевича с эдаким мужланом-верзилой. А у них свой сговор, у них взаимоотношения, как у любовной пары, жениха и невесты, когда уже все договорено, а они все ходят и ходят друг за другом.

И наконец, когда Акакий справит свою шинель, нужно представить как можно больше разных взглядов на такое событие в его жизни. Например, когда Акакий Акакиевич в первый раз идет в новой шинели и видит человека, стоящего у чугунной ограды Петербургского канала и глядящего в воду (на петербургских гравюрах тех лет всегда у парапета кто-нибудь стоит), которого он видит каждый раз на этом месте, когда возвращается домой, но сейчас впервые он вслед за ним обращает внимание на воду. А тот поднимает на него полутрезвый взгляд. И тогда Акакий почти любовно поправляет шинель — шинель-то новая! — и идет дальше. А тот смотрит ему вслед и сплевывает в воду.

Или, например, Акакий Акакиевич шумно встречен в департаменте. Его просят пройтись, продемонстрировать шинель. Он в упоении смотрит на сослуживцев. Он влюблен в них. Какие милые, он в центре внимания и... — бац — натыкается на прохожего. Тот принимается браниться. Но товарищи по цеху защищают, объясняют, в чем дело, и прохожий тоже поздравляет Акакия Акакиевича. В общем, праздник у г-на Башмачкина.

А потом его вечерний выход в шинели. Почему он не сидит дома, не пишет? Потому что хочет показать себя миру, покрасоваться в новой шинели. И он выпархивает, как воробышек, из своей каморки. Туда, в огни... у-ух, по-ле-тел! Но он же не Хлестаков и, конечно, должен полететь туда медленно, с достоинством. И французскую картинку в витрине первый раз заметить: женщина, которая «скидала, — как пишет Гоголь, — с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную». «Ну, уж эти французы, что и говорить, уж ежели захотят чего-нибудь того, так уж точно того...» — подумал Акакий и разрозовелся, как дитя. А в гостях он ослеп и оглох от великолепия, хотя чего там — обыкновенный чиновничий ужин. Но ведь первый раз человек попал на вечеринку, на дружескую попойку. И когда кто-то пытается анекдот рассказать, то он тоже должен попытаться. У него тоже уже есть своя тайна: там, на углу, картинку видел. Ему-то кажется — для всех новость.

Все эти житейские мелочи, подробности должны быть тщательнейшим образом разработаны, потому что в результате из них складывается то, что мы назовем гибельным путем Акакия Акакиевича, и тем страшнее будет эта трагедия, когда шинель мигом исчезнет и Акакий Акакиевич останется один ночью посреди пустынной площади, где он прежде никак не мог бы оказаться: в обычное время он уже спал бы. И все — кончилась жизнь.

А перед этим еще один очень важный эпизод — вечерний Петербург. Невский проспект. Я хочу сделать его огнистым, маскарадным, светящимся. Привычная толпа с постоянной пропиской на Невском затиснута в него, она стремится в свои анекдоты, в сплетни, в театр, в гулянья, потому что не знает, как найти хоть какой-то смысл. Тема бессмыслицы происходящего должна быть очень резко выражена. Толпа устремляется в этот вертеп, в это времяпрепровождение, где нет никакого осмысления, где пустота, бессмыслица жизни, бессмыслица смерти. Толпа мчится по петербургскому Невскому проспекту и останавливается как бы на краю самого Петербурга, боясь заглянуть туда, и тут же устремляется в обратную сторону — и там край. Вот огни, дома, а дальше — обрыв, дальше — чернота, дальше — ничего. Поэтому этот котел, который кипит, бурлит на Невском, не просто антураж петербургской жизни, а место, где встречаются и жизнь, и смерть. И на фоне этого маскарадного бурления и при этом почти статичных призраков существование Акакия Акакиевича становится жизнью подвижника, схимника, который сидит, затворившись где-то в своей келье. В этом контексте бессмыслицы его самозабвенное переписывание букв приобретает смысл.

В народе говорят «божий человек» о юродивом, которого не обижают и подают ему копеечку. Блаженство юродивого считается неким кодексом поведения, морали, правды. Проклятие юродивого может стать реальностью.

Акакий Акакиевич, конечно, не юродивый, но он тоже «божий человек», которого нельзя обижать, ведь он произносит фразу: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» Взрослый о себе такого сказать не может. Такое может сказать только ребенок. Но слышно в этом возгласе отдаленное эхо пушкинского юродивого: «Николку дети обижают».

Проще всего было бы считать, что Акакий — маленький человек, обиженный судьбой, гонимый людьми, никому не нужный. Отказывается от всего ради удовольствия писания букв. Это, конечно, не противоречило бы истине, но было бы лишь малой ее частью. Конечно, и то, что мы делаем, тоже лишь малая часть того, что заложено в «Шинели». Думаю, что если бы и у самого Гоголя спросили об Акакии Акакиевиче, он бы тоже не сказал всего, а предложил бы несколько гениальных догадок по поводу своего героя.

Добролюбов очень точно заметил, что истинность характеров, литературных типов определяется тем, насколько они начинают жить собственной внутренней жизнью, которая становится самостоятельной и неподвластной авторской воле. Писатель лишь создает свой космос, в котором начинает пульсировать живая плазма — *жить* — сама. Приближение к образу Акакия именно так и происходило. Подробности стали складываться сами собой, цепляясь друг за друга. В результате все свелось к простому знаку, который стал быстро рисоваться. Мы тогда приближаемся к истине, когда вдруг ловим самую суть и можем несколькими линиями нарисовать то, над чем так долго бились, нагружая изображение большим количеством ненужных элементов, которые только перевешивали его духовную сущность. С какого-то момента кажется понятным и само собой разумеющимся, почему вдруг щечки Акакия превращаются в две кишочки и почему об этом специально писал Гоголь: «С морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица то что называется геморроидальным». Или почему голова Акакия становится, как «у котенков», которыми, по словам Гоголя, торгуют «русские иностранцы». И сразу видишь эту покачивающуюся фарфоровую фигурку, у которой голова, как у китайского болванчика. Все метафоры Гоголя развернуты в пластике, просто его надо внимательнее читать.

Еще один вопрос: какая фигура может быть у Акакия Акакиевича? Каждая профессия накладывает на человека свой физиологический, если не антропологический отпечаток. Понятно, что у женщины, даже от природы строго астенического типа, но которая работает на тяжелых работах, ходит с огромными сумками, к определенному возрасту стираются хрящи, ноги уплотняются, тело становится более грузным, плечи мощно развитыми. Акакий целый день сидит. Ходит он только по улице, в департамент и домой. Слабые ножки, слегка распущенный зад — все его туловище сюда перетекло. Какая сила в плечах, откуда? Только в лице, которое постоянно мимирует, и в правой руке, которая переносит на бумагу его внутреннее движение.

Вот к чему мы должны прийти в результате и создать такие условия, при которых все эти заданные начала получат максимальное развитие. Поэтому композиция кадра должна быть проста и откровенна, чтобы ничему главному не мешать. Декорация не просто рисуется на плоскости бумаги — это живая среда, которая произрастает изнутри всеми своими графическими элементами и как бы на нас направлена. В ней должен присутствовать некий голографический момент, чтобы она стала более богатой по ощущению, чем плоскостной рисунок, то есть мы могли бы на эту плоскость посмотреть с разных сторон. И здесь не может быть простого закрашивания плоскости, что само по себе всегда омерзительно, если не имеет прямого отношения к изобразительному знаку. То есть если условный персонаж действует в определенной среде, например, некто хочет сорвать яблоко с дерева и ищет способы для того, чтобы его достать. Он не нуждается в сложном изображении. Оно должно быть знаковым. Потому что фильм в данном случае состоит из двух элементов, из двух знаков: яблоко и персонаж. И изобразительная нагрузка должна быть такой насыщенности, чтобы возникли условия, при которых персонаж на наших глазах мог разозлиться, рассвирепеть, так как не получается достать яблоко. И когда он, совершенно опустошенный, садится под яблоню, яблоко бьет его по голове, из которой тут же выходит формула земного притяжения. Для такого рода изображения все должно быть условно: пустое пространство, условное дерево, знаковое яблоко. Все зависит от того,

чего хочет персонаж: съесть это яблоко, или у него чисто мартышечий интерес — достать его? Яблоко может быть и фотографичным, и тем самым коллажным изображением, что должно повлечь изменения и в самом персонаже, который в таком случае должен либо усложниться изобразительно, либо, напротив, стать еще более условно-знаковым. Но для всего этого не нужно пространство изобразительно нагружать, чтобы оно играло само по себе и стало некоей оркестровкой для главной мелодии. Для такого сюжета достаточно чистого белого пространства, которое этим персонажем будет обрабатываться. Вдруг он куда-то убежал, превратился в точку. И сразу же белое пространство стало глубоким. Персонаж лепит его. И такой ход не просто возможен, он обязателен при соответствующих условиях. И тут важно, чтобы изобразительная нагрузка среды, в которой двигается персонаж, не перевешивала сверхзадачу фильма и чтобы не было даже тени попытки превратить дешевый шлягер в Евангелие от Матфея.

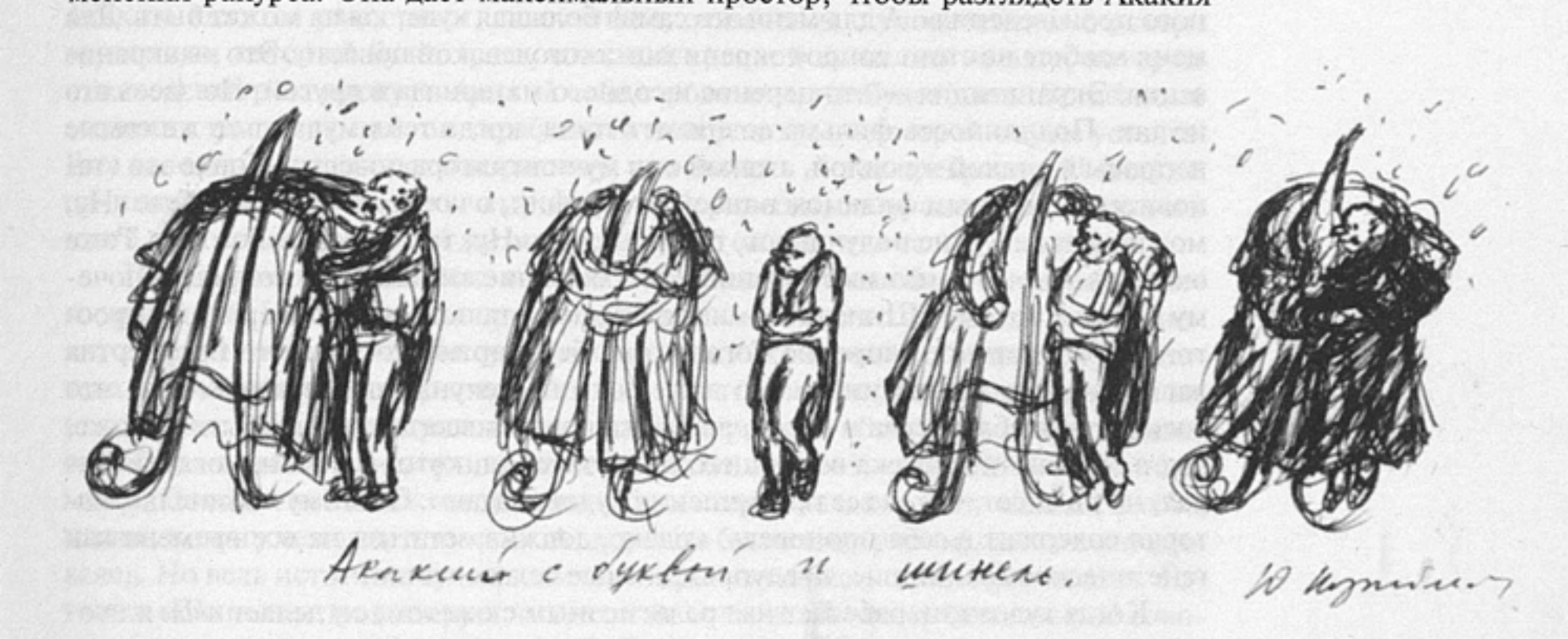
В «Шинели» же нужно создать такое пространство, которое персонаж должен максимально обыграть. Нет ничего проще сделать декорацию каморки, в которой живет Акакий, если к ней подойти метафорически: комната-гроб, протухшая от сырых досок, потому что весной их заливает, — это же район Коломны, значит, извечная сырость, холод, а Акакий сидит и пишет каждый вечер на-

пролет, и радуется написанному, и вызывает у нас сочувствие. Нет ничего проще двигаться по такому пути. Но это — только первый круг ассоциаций. И если речь идет только об одном эпизоде под условным названием «Акакий Акакиевич в комнате», то для полноты зрительского ощущения можно его делать на подобном уровне. Но если речь идет о фильме в целом, то распределение энергии по ходу действия должно идти в соответствии с общей временной протяженностью. Мы должны вызвать сочувствие к Акакию на коротком отрезке, но весь фильм должен стремиться к чему-то другому, что выше первичного сочувствия к герою, и тогда тремя этажами выше он пробуждает в нас совсем иные чувства. Хотим ли мы сразу понравиться зрителю или хотим, чтобы, посмотрев фильм, он испытал не привычное переживание, связанное с хрестоматийной темой «маленького человека», а нечто дотоле ему неведомое. Но, как известно, уровень художественных задач определяется уровнем твоей жизни. Как ты живешь — такое кино и получится.

На эпизод «Акакий Акакиевич в комнате» выбирались композиции, наиболее открытые для действия, так, чтобы оно максимально открывало само себя. В сущности, первые почти тридцать минут фильма должны быть экспозицией к «Шинели», введеним в будущий рассказ, в будущую историю. И все эти тридцать минут должны передать состояние статичности, постоянности происходящего. Динамика же этого эпизода проявится тогда, когда фильм покатится и когда мысленные возвращения, ретроспекции сделают смысл последующего действия более емким.

У нас было много вариантов, какой должна быть комната Акакия: мы думали сделать занавесочку, отгораживающую его жизнь от коридора и от хозяйки;

поставить туда огромный шкаф, которым она пользуется — когда Акакий пишет, она заходит, перебирает свои вещи, что-то там ищет, берет, задвигает ящики обратно и, ворча, уходит. Все это само по себе могло быть очень выразительно. И шкаф был уже нарисован, и придумана была сцена, когда вдруг дверь шкафа открывается (почти по Эдгару По), из него выскакивает кошка с мышью в зубах. А Акакий все пишет. И никакой мистики, все реально. Шкаф стоит на чуть прогнившем полу и чуть прислонен к стене. А пол гниет, как правило, с краю, где он соединяется со стеной и куда все время течет вода. И когда кошка выпрыгивает из шкафа, дверь прихлопывается обратно — сама по себе. Можно было бы очень выразительно обработать тишину. То есть такая сцена помогла бы создать атмосферу напряженности действия. И если бы речь шла об одном эпизоде в комнате, которым фильм и ограничился бы, то, пожалуй, его можно было бы оставить и в таком виде. Но мы отказались от этого, и шкаф из комнаты убрали. Может, он где еще и проявится, не знаю. Шкаф убрали и пришли к самой простой композиции, какая только возможна в кино: угол. Проще этого — просто плоскость. Но тогда пространство пропадает. Поэтому — угол. В угол поставили кровать и стол. Это самая простая композиция для обозрения и изменения ракурса. Она дает максимальный простор, чтобы разглядеть Акакия



Акакиевича в том виде, в котором он перед нами предстает, не будучи ничем загороженный, а так, как если бы мы стояли в углу комнаты и за ним наблюдали и он бы и не подозревал о нашем присутствии. Поэтому в эпизоде перед этим «Акакий в департаменте» у нас не будет возможности его разглядеть, он будет перекрыт эскадроном чиновников. Мизансценная конструкция «У Петровича» будет более сложной. Быть может, там и появится этот шкаф и занавесочка. Композиция будет более разветвленной, потому что действие станет окрашено чертовщиной. Но для этого нужно будет создать необходимые условия, дающие такое развитие действия. Представьте себе, если бы мы уже в эпизоде «Акакий Акакиевич в комнате» создали таинственную атмосферу, как бы мы смогли продолжать в эпизоде «У Петровича» эту линию восхождения? А нам нужно вести ее по всем этажам фильма, по всем его координатам. В том числе и изобразительным, которые в данном случае дают возможность подробно рассказать о жизни героя.

Акакий с буквой и шинелью. Черновая разработка движения к фильму «Шинель»

Кроме того, крайне важен двойной взгляд на персонаж, когда через одно изображение просвечивает другое. Акакий — и дитя, и взрослый одновременно, отчего возникает ощущение неопределенности.

Неопределенная форма — самое сложное в кино. Мы научились делать ретроспекцию, мы научились делать будущее, но неопределенную форму — даже близко нет. А сам Акакий Акакиевич — это неопределенная форма. Я имею в виду его облик. А нам нужно неопределенную форму вывести в определенную, но при этом сохранить ее все равно как неопределенную. «Приходи ко мне не голая, не одетая, не верхом, не пешком...» — как там в сказке, «ни жива ни мертва». Так и Акакий.

С ним было сложно, потому что он персонаж ни-ка-кой. Ни мужчина, ни женщина. Человек, не обладающий какой-то определенной внешностью. О нем ничего не скажешь, потому что он бесцветный, его ничто не привлекает в жизни, кроме писания букв. Поэтому сильнее всего у него развита рука, в которой он держит перышко, и выразительнее всего мимика лица, поскольку он весь живет им в этих своих линиях. Нами сделано, наверное, не меньше двухсот различных набросков этого персонажа. Это было мучение невероятное. Поскольку трудно нарисовать *ничто*.

Или попробуйте раскрыть на экране гоголевские слова о Петровиче, «жившем где-то в четвертом этаже». «Где-то»! А что первое видит Акакий, когда приходит к Петровичу: ноготь, «крепкий, как у черепахи череп». Какова аллитерация «че» и «че» и дважды «череп»! А ноготь? Не напоминает ли это кое-что из Булгакова? Ведь первое название «Мастера и Маргариты» — «Консультант с копытом». Но Гоголь нам ничего такого впрямую не говорит. Лишь словно мельком: «Точно как будто его черт толкнул». Мы должны для себя это отметить, и только. А если бы мы Петровича начали в открытую делать чертом, то зритель сказал бы: «Ну да, начитался, умник...» А это как раз то, чего никак не хотелось бы.

Обычно литературоведы, киноведы пишут: «Тонкое прочтение литературного произведения». А для меня это самая большая хула, какая может быть. Для меня вообще не стоит вопрос экранизации гоголевской повести. Это не экранизация! Экранизация — это перенос из одного материала в другой. Но здесь это не так. Подлинность фильма возникает тогда, когда тебя мучают те же самые вопросы и с такой же силой, с какой они мучили автора повести. Иначе это становится очередным фильмом в твоей биографии, о котором могут сказать: «Ну, можно и так...» А не получилось, тогда скажут: «Ну, так все-таки Гоголь». Тоже очень удобно. Это называется «попасть в большие забияки». И вопрос — почему Гоголь? почему «Шинель»? — не возникает, эта повесть бессмертна не просто как бессмертное творение Гоголя, она бессмертна потому, что бессмертна жизнь во всем своем ужасе. Но даже если на секунду представить себе, что жизнь станет благостна и упоительна, эта повесть всегда должна быть. Так же, как в сознании человека верующего существует ад, которого он никогда не видел, но он знает, что за все прегрешения будет воздано. Поэтому «Шинель», которая содержит в себе проповедь, кодекс, должна остаться на все времена как генетическое хранилище, предупреждающее человечество.

Когда художник работает над религиозным сюжетом, он делает *свои* иллюстрации к вечной книге. В сущности, библейский текст — это нравственная плазма, из которой целительные потоки вырываются в разные стороны и светят уже несколько тысячелетий. Здесь — и в Ветхом Завете, и в Новом Завете — такой мощности заряд, такой бесконечный источник энергии, что с ними не сравнится даже открытие управляемой термоядерной реакции. Художники в основном пользуются библейским текстом как притчей. Но если смотреть и на «Шинель» как на притчу, то задача сразу проясняется: ты облегчаешь свое собственное психическое состояние — в твоей работе не возникает постоянной перегрузки от непрерывной параллельности с этим литературным источником. А как там? А как у Гоголя? И уже в который раз заглядываешь в читанные-перечитанные страницы и в результате не получаешь ничего. Но «Шинель» в собственном сознании может быть приведена к более простой формуле. Вообще любой сценарий необходимо приводить к простой формуле, а если ее нет, лучше не приступать к работе — заблудишься. Хотя можно отчетливо выделять отдельные куски и как бы делать мозаику — лепить смальту на эту смолу, подбирая отдельные камушки, но даже тогда надо видеть, что пространство имеет кривизну, в соответствии с которой нужно выстраивать основные линии, иными словами, формализовать сценарий.

Мультипликатору необходимо уметь формализовать и изображение на листе бумаги. Когда ты его понимаешь, легко делать раскадровку. Чертишь ее в элементарной форме и персонаж рисуешь схематично, но он все равно тот самый персонаж. Потому что ты понял, «схватил» его. «Шинель», приведенная к притчеобразности, освобождает от желания и необходимости следовать гоголевскому тексту во всех подробностях. Но если ты правильно понял для себя эту притчеобразность, то все равно обнаружишь те или иные подробности. И если,

говоря словами Добролюбова, игровой текст начал оживать и его элементы правдивы, то в результате получаются живые соотношения внутри действия, которые неожиданным образом вдруг пересекаются с самим Гоголем, и оказывается — у Гоголя все так и написано. И вот тогда ты понимаешь Гоголя, потому что сам дошел до этого, а не просто прочитал у него и стал делать в согласии с пресловутым «тонким прочтением».

После большой сцены в департаменте Гоголь посвящает описанию существования Акакия Акакиевича дома строчек двадцать пять, не более. Сначала он садился переписывать, потом «написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то Бог пошлет переписывать завтра?» Так улыбаются засыпающие дети, ведь для них сон — преграда, отделяющая их от мира, который они жаждут видеть и который завтра опять с новой силой начнут пожирать. Каждый завтрашний день — открытие, жизнь, полная неизвестности.

Почему же у нас эпизод «Акакий Акакиевич дома» стал таким огромным помимо нашей воли? Он сам все развивался и развивался и никак не мог остановиться, потому что оказалось необходимо пройти вместе с Акакием весь круг его жизни, который потом вдруг содрогнулся, так как в Петербурге холодно и нужна новая шинель. И дальше начинается выход из этого круга на другой, который Акакию кажется радостным, счастливым, связанным с упоительным счастьем воротника, который будет греть, с теплой крепкой шинелью на вате, которую никакой ветер не продует. Акакий себе строит дом, где будет жить. Оставаясь в сознании тем же самым, он карабкается на вершину, на которой ему не устоять. Ему холодно, и инстинкт говорит ему, что шинель — это прекрасно. И Акакий начинает ее вожделеть, но к чему это может привести, он не способен понять и в итоге всей своей прожитой жизни, потому что он никогда ее не осознавал.

Поэтому выход Акакия из его неосмысленной жизни оборачивается для него трагедией. И тогда это не просто трагедия «маленького человека», все становится круче и страшнее. По сути Гоголь ставит эксперимент, провоцируя читателя на человеческие чувства. Сегодня на телевидении в разных передачах используют подобную провокацию, например, дают «бабушке» два чемодана, она, бедная, тащится по улице, и ее снимают скрытой камерой. А толпа идет мимо. Потом к ней подходит какая-нибудь старушка и говорит: «Давай, я тебе, милая, помогу чемодан донести». А здоровые бугаи идут рядом, даже не оглядываясь. Но ведь истинное художественное произведение — тоже провокация. Гоголь в «Шинели» провоцирует читателя на совесть. Поэтому здесь можно говорить о совести, о любви, о стыде, о том, через какую страшную метафору реализуются происходящие в повести события. Но я сейчас вывожу все это на уровень сознания. А работа над фильмом чаще всего идет на уровне инстинкта. Это вовсе не значит, что ты, как собака, подходишь к своей миске, потому что настало время есть и с языка уже капает слюна, а в миске еды еще нет. Но инстинкт в нашем деле имеет огромное значение. Он порождает более острое ощущение и ви́дение образа в сравнении с умозрительно осознанным. Хотя, конечно же, и то, и другое имеют право на существование. У других режиссеров наверняка все иначе. Лично я не могу работать, если до конца вижу идею. Это не противоречит тому, что я говорил о формализации сценария или замысла, то есть о доведении его до притчеобразности. Это совсем другое. Потому что в этом случае вы понимаете, в каких координатах двигаетесь. А идея — это то, что заранее затвержено, выучено, как урок. Она как правило. А правило выучивается. Идея отрицает внутреннюю борьбу, смятение духа. Но она становится необходима по мере приближения к финалу, когда вы неожиданно открываете ее.

Что же касается сюжета, этот этаж — ниже. Он становится более высоким этажом, когда через него вы обнаруживаете то, что еще таится в темноте. И самый высокий итог, когда для вас все это вместе взятое является средством познания и понимания и самого себя, и окружающих людей. В таком случае искусство уже приобретает характер, приближенный к религиозному. Счастье, которое вы при этом испытываете, несравнимо ни с каким хорошо придуманным гэгом. Для вас открывается нечто такое, что притаилось где-то еще в самом начале работы. И это уже озарение, видимо, схожее с озарением научного открытия. Это та радость, которая редка, но подлинна — радость творчества. Несмотря на всю изнуренность самой работой...

КАТАРИНА ВЕНЦЛЬ

Abstract photo-ready-made

Для меня фотография — живопись без живописи. То есть способ заниматься живописью, не занимаясь живописью. Мой метод состоит в фиксации существующего, без изменений; является, следовательно, как будто простой констатацией фактов. Таким образом, производится своеобразный сбор информации, опись предметов. Сами фотографии существуют в виде своеобразной «картотеки». Они все одного стандартного формата (почтовой открытки).

Можно назвать это занятие инвентаризацией имеющейся в городе стихийной живописи.

Картина становится картиной, потому что я ее делаю картиной. Вещь становится предметом искусства, потому что я ее выбираю. Созерцая предмет, я его создаю. Чего я не вижу, того и не существует.

«Стихийной» я называю такую живопись и потому, что практически все изображенные на фотографиях предметы, когда-то созданные человеком, впоследствии были освоены «природой» (временем, погодой и т.д.). В тот же момент, когда я делаю снимок, происходит обратный процесс — я осваиваю (3) освоенное до меня «природой» (2), сотворенное когда-то человеком (1). Я, так сказать, возвращаю себе предмет — но в то же время оставляю его на месте, не отнимаю его у «природы». Просто происходят переходы предмета из одного качества в другое: из личностного (1) — в безличностное (2) — в личностное (3). Условно это занятие можно называть и «переводом»: я перевожу предмет из качества (2) в качество (3).

Итак, я, двигаясь по предметному миру, вечно нахожусь в поисках абстрактного как (самого) естественного.

«Школа рассеянного внимания»

Преследуя определенную цель, я вижу (воспринимаю мир) выборочно: я в первую очередь вижу то, что меня интересует как непосредственная цель моей деятельности. Например: дойти до станции метро, сесть в вагон, идти по улице, зайти в дом, поговорить с редактором и т.д. Я это называю «зафиксированным вниманием». Занимаясь подобной деятельностью, совершая подобные действия, я произвожу (иногда более, иногда менее ощутимое) структурирование времени.

Я замечаю, что при этом происходит 1) «сужение» взгляда и, как следствие, 2) «захлопывание» пространства, 3) постепенная утрата самого ощущения структурирования времени.

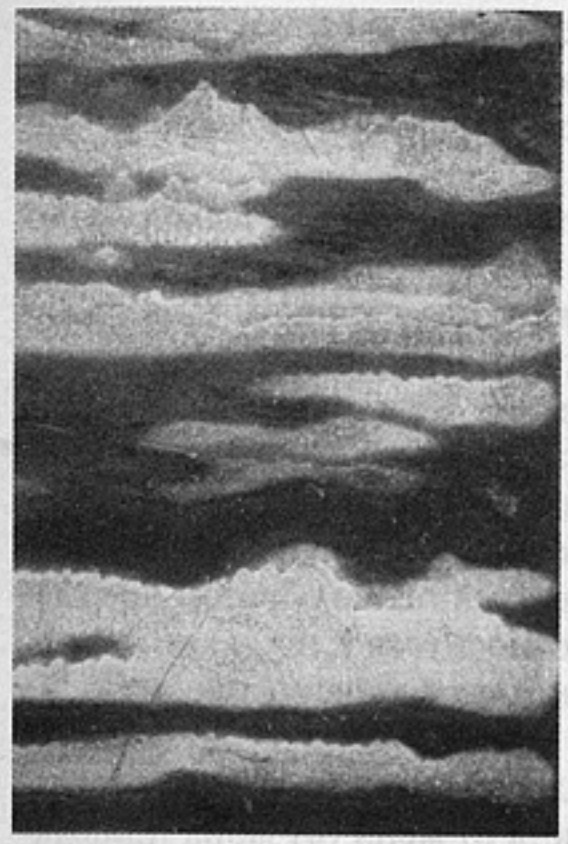
В поисках способа осмысленного структурирования времени я натолкнулась на мысль о расширении деятельности по структурированию до пространственного измерения; занимаясь структурированием пространства, я надеялась найти более подходящий мне способ структурирования времени.

Как ни парадоксально это звучит, «найти» можно лишь путем «отключения» внимания от непосредственных целей, которые можно преследовать по-прежнему, но уже не фиксируясь на них.

При этом «рассеянность» нельзя понимать как неспособность сосредоточиться, это скорее способность сосредоточиваться, не напрягаясь переводить внимание с одного предмета на другой, фокусироваться на нем, но опять-таки не скользя поверхностным взглядом (ничего не воспринимая).

Это — игра со вниманием; известное, наверное, многим занятие.

Вообще, мне кажется, что этот взгляд в чем-то соответствует восприятию мира «современного человека» — он расщеплен до крайности, часто случаен, ненаправлен, фиксирует невольно, спонтанно, подряд самые разные предметы самого разного качества.



Мои картины представляют собой попытку перевести качество такого беспокойного, неупорядоченного взгляда в новое качество — уловить в постоянном движении и изменении состояний состояние созерцательности (но опять-таки без фиксированности на нем).

Для меня это — способ освоения пространства (городского), выход из состояния «захлопывания» (см. выше).

Я пытаюсь избавиться от известного эффекта: когда слишком приближаешься к предмету, перестаешь его воспринимать. Фотография является способом дистанцирования, отстранения себя от предмета. Цель при этом — вновь увидеть предмет, но уже в новом качестве: вырывая его из контекста, освободить его от его предназначения. Предмет, таким образом, получает самоценность, он больше не существует для чего-то или кого-то — только сам для себя (он становится как бы «вещью в себе»). Освобожденный таким образом предмет имеет для меня и другую ценность — я начинаю относиться к нему как к своеобразной «личности». В итоге происходит не только освобождение предмета, но одновременно и освобождение себя от предмета.

Другими словами, посредством фотографии достигается не только отстранение меня от предмета, но и отстранение предмета от меня (от моих привычных запросов к его качествам и функциям). Результатом этого процесса является сближение, но уже другого качества (в новых, непривычных условиях, без привычных суждений и оценок, основанных на функциональности-нефункциональности, эстетике-неэстетике, целесообразности-нецелесообразности предмета).

В момент фиксирования предмета с помощью фотоаппарата одновременно с известной «объективизацией» происходит и определенная «субъективизация». (Так, например, то, что обычно считается уродством, неожиданно обнаруживает качество, которое принято называть «красотой».)

«Объективизация» еще и в том смысле, что то, что до снимка не является объектом внимания, становится таковым.

«Субъективизация» еще и в том смысле, что объект, объективно существующий в мире, становится субъективным достоянием — именно потому, что я его выбираю.

Структурирование пространства имеет две стороны: 1) структурирование городского пространства («освоение» территории при помощи своеобразного собирательства — сюда вмешивается тема охотничества и собирательства — виды деятельности, от которых человек так и не отказался — все за чем-то охотятся и что-то собирают), 2) структурирование пространства, которое я вижу в объективе, а в конечном счете — самой картины.

Мои занятия фотографией условно делятся на четыре стадии:

1. Сначала: эксперименты по перенесению трехмерности городского пространства в двухмерность, плоскость фотографии — открывающиеся двери, лестницы, выбитые окна, взгляд на то, что «за» и т.д.

2. Потом: постепенный отказ от этих экспериментов — заколоченные окна, игра плоскостей, находящихся непосредственно друг за другом.

3. А в итоге: наслоения на плоскостях — остатки от оторванных афиш, объявлений на стенах домов, разлитая-раскапанная на асфальте краска, ржавчина на железных дверях, воротах («современная городская археология»).

4. Теперь меня интересуют: столкновения — стыки, например, закрытые ворота — что происходит в том месте, откуда предполагается открывание ворот — опять-таки в известном смысле наложение плоскостей, но в то же время столкновение тяжестей; задача состоит в том, чтобы передать вес и мощь, показать взаимодействие разных частей друг с другом, при этом не впадая в меланхолию или патетику (меланхолическую патетику — патетическую меланхолию...).

Фотография «документальна», поскольку передает то, что реально существует здесь и сейчас, в данный момент в данном месте.

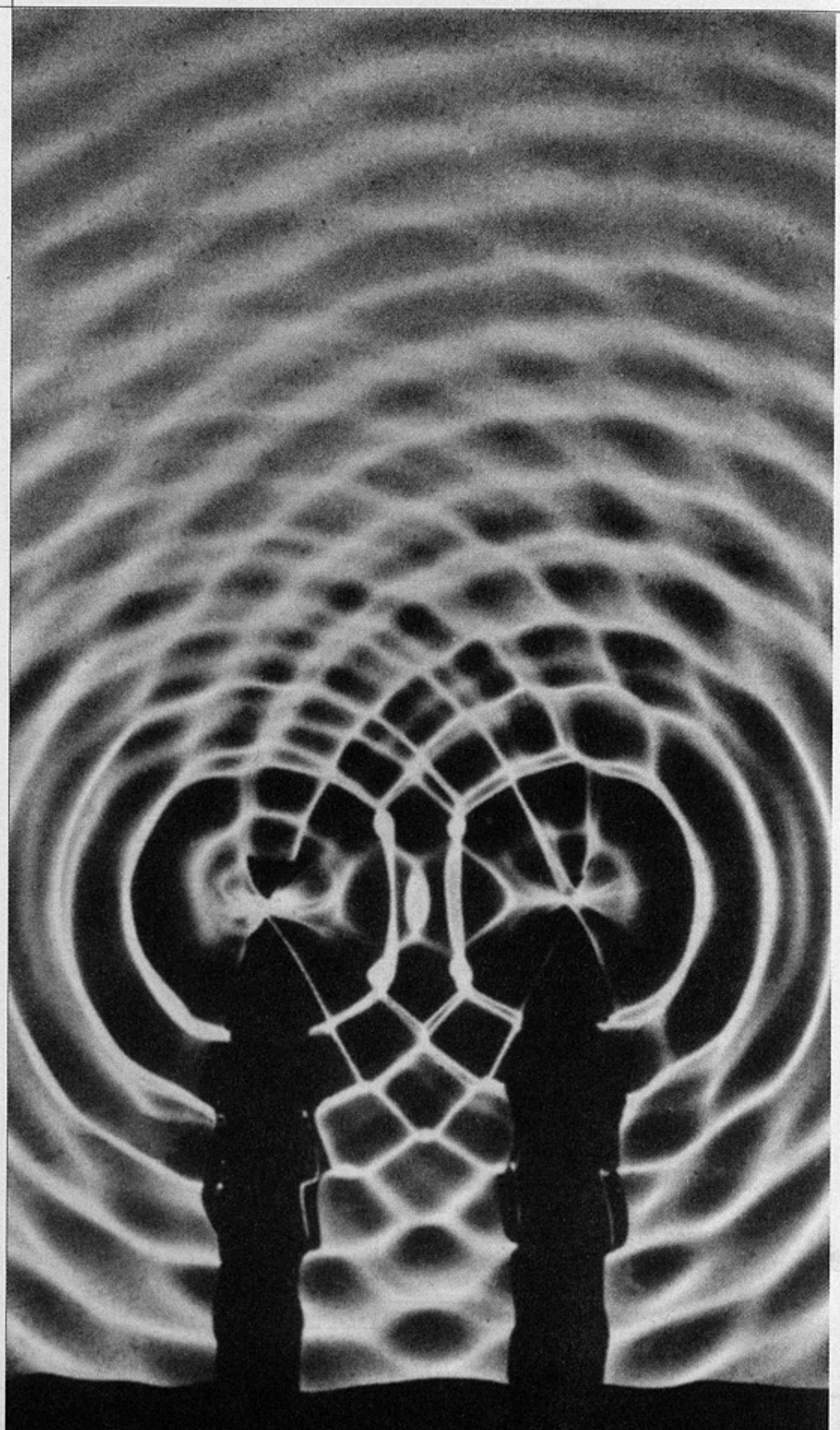
LOOK!

art. lebedev

Смотрите на экранах! | Студия Артемия Лебедева

http://www.design.ru, e-mail: mailbox@design.ru, тел.: 229-54-68

M E D I A



ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА

Мертвый сезон перед бурей

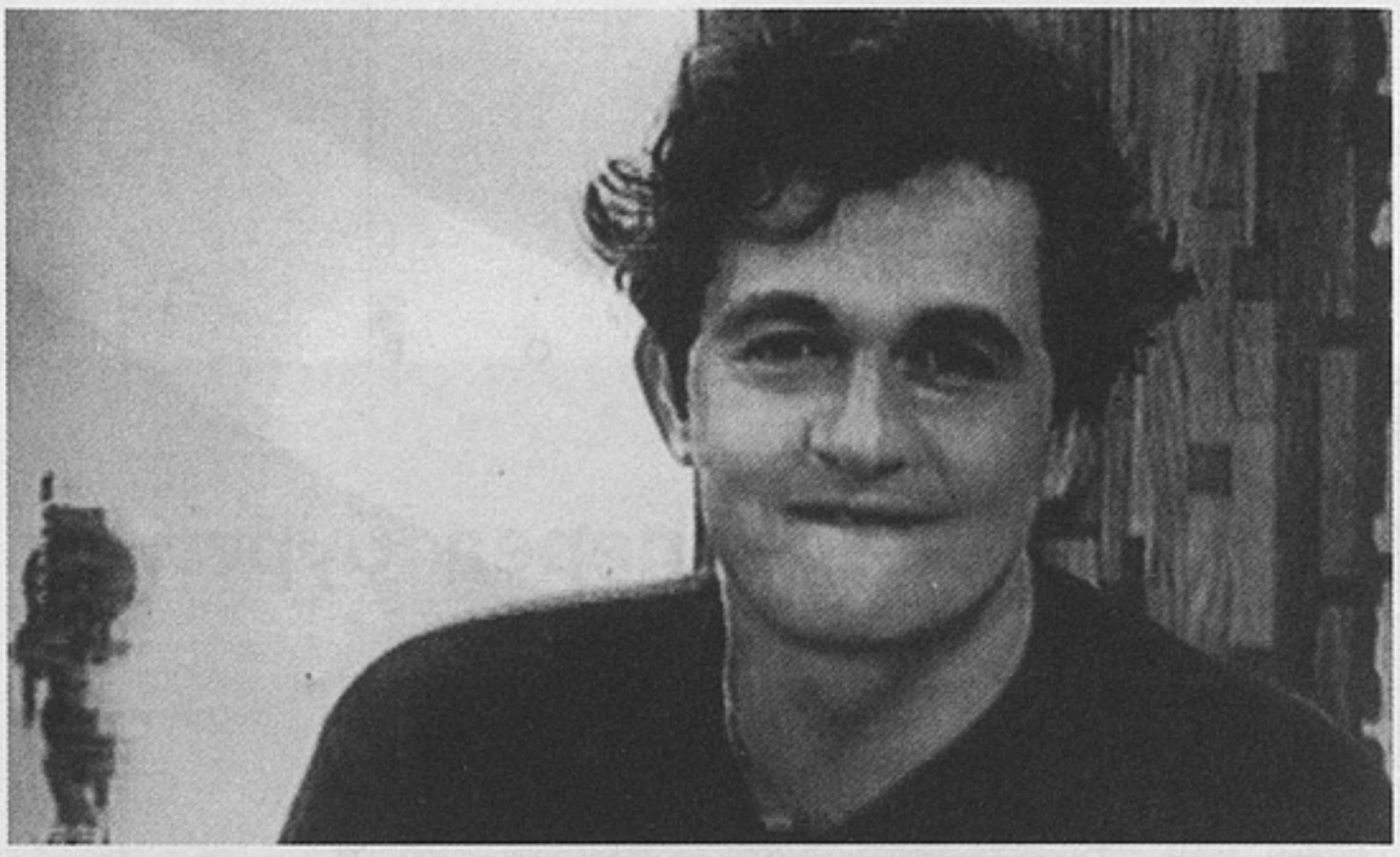
Макушка лета. Телевизионная картинка дрожит от зноя. Первыми в объятия небывалой московской жары упали ведущие новостей ТВ-6. Протокольные пиджаки сменились на блузки с коротким рукавом. Всем хочется в отпуск, и телевизионщики не исключение. Летние эфирные дыры латают старыми программами из якобы «золотого фонда». И если кто-то целый год не мог смотреть телевизор, то, спохватившись, он легко может наверстать упущенное за один летний месяц. Ему опять покажут самые смешные выпуски ток-шоу, крупновыигрышные телевизионные викторины и даже программу Леонида Парфенова «Намедни — наша эра» двухгодичной давности. Для полной картины летней апатии не хватает только повторов лучших выпусков информационных программ и прошлогодних спортивных соревнований.

Впрочем, матерые работники отечественного телевидения знают, что лето — самое лучшее время для «обкатки» новых программ. Особенно летом любят обкатывать передачи, в необходимости которых сомневаются как создатели, так и телевизионные начальники. Если программу после двух выпусков закроют, никто не заметит. А если вдруг, чем эфир не шутит, через пару-тройку недель новорожденная укрепится в сетке, вдобавок в мертвый летний сезон рейтинг поднимется чуть выше отметки ноль, начальство может праздновать победу.

Практика испытания телевизионных новичков летом существует уже давно, однако в этом году, очевидно, из-за жары, буквально все новички оказались до боли знакомыми. Нажимаешь кнопку и получаешь все те же старые песни.

Июльская премьера ОРТ программа «Добрый день» — это «Доброе утро» этого же канала, только днем и только сорок пять минут. За это время в эфире ведущий и его гости стараются обсудить одну из так называемых наболевших тем: легализация проституции, соблюдение авторского права, употребление наркотиков среди подростков. Создатели программы приглашают в студию компетентных гостей, осыпают их вопросами сами и настойчиво просят зрителей не лениться, звонить в прямой эфир. Однако итог от подобной программы, на мой взгляд, нулевой. Во-первых, трудно представить себе человека, который в июльский полдень будет воспринимать такую информацию, к тому же за сорок пять минут эфирного времени при двух-трех сюжетах и шести-семи гостях проблему успевают не столько обсудить, сколько скороговоркой взахлеб наметить пункты обсуждения.

Очевидно, создатели новой программы хотели соблюсти стилевое единство канала, и поэтому в студии находятся ведущие «Доброго утра» да и сама студия та же самая. Наверное, такое решение было бы разумным, если бы зритель мучительно переживал расставание с утренней программой на несколько часов и целый день ловил в эфире хоть какой-нибудь намек на ее продолжение. Однако нон-стоп из новостей, эстрадной музыки и непринужденного трепа ведущих не отвечает даже самым скромным телекритериям. «Утренние» ведущие-



Ведущий телепрограммы «Антропология» Д.Дибров. НТВ

жаворонки демонстрируют в прямом эфире скованность (утренняя программа, кстати, записывается вечером), плохо общаются по телефону со зрителями. Так стоит ли тратить почти час дневного эфира на то же самое, что и так съедает три часа утренней сетки?

Инерционный телепоказ порождает лишь инерцию восприятия, которая не способна слишком долго поддерживать зрительское внимание. Как только инерция иссякнет, разочарование окажется неизбежным. Так Сергей Супонев, получивший совсем недавно «ТЭФИ», решил переквалифицироваться. Прежде он преуспел в создании редких на нашем ТВ детских программ. После награждения, очевидно, решил, что работать для людей старшего дошкольного и младшего школьного возраста ему уже не с руки и стал продюсером программы для старших школьников «Возможно все» (ОРТ).

Название авторы явно позаимствовали из рекламы сигарет West. При этом в анонсах программы явно перестарались с самооценкой: «Возможно все» — новое слово в подростковом телевидении». Но новое слово оказалось старым, которое еще забыть толком не успели. Очередная программа для подростков, которые, как правило, предпочитают нравоучениям «Новую атлетику», «Музыкальное чтиво» или «Стилиссимо» (все с MTV-Russia).

Создатели программы «Возможно все» даже не поработали с имиджем ведущих. К пятнадцати-семнадцатилетним обращаются уже взрослый мужчина Алексей Востриков и какой-то чересчур молоденький мальчик — оба явно не отвечают ожиданиям целевой аудитории. Возможно, конечно, авторы программы пытались проиллюстрировать связь поколений?..

Ведущие лезут в подземные джунгли с диггерами, обсуждают проблемы агрессивного мотоспорта, любуются работами граффитистов. Но зрители, которых хочет привлечь и воспитать программа, все это уже видели, а про граффитистов еще не рассказали разве что только в «Итогах» у Евгения Киселева. Неподражаемы дежа вю и та интонация, с которой ведущие программы обращаются к своему зрителю. Лет десять-пятнадцать назад со всеми «юными и смелыми» разговаривали со сладким умилением, вуалировавшим безразличие. Прошли годы, но, как видно, телевидение так и не разучилось говорить с подростками с чувством собственного превосходства. Все те же назидательность и ультимативность.

Что же остается подросткам, кроме MTV? Там все свои, не зазнаются, про ерунду не говорят и ведут себя естественно, да и возраст у ведущих и зрителей почти одинаковый. Зачем же вновь повторять то, что можно посмотреть в «До 16 и старше»? Неужели еще кого-то прельщают сомнительные лавры этой молодящейся эфирной долгожительницы?..

Канал НТВ встречает мертвый сезон во всеоружии. Даешь превращение

Телепрограмма «Антропология». НТВ

мертвого сезона в дачный! Даешь по выходным новую программу для пахарей, для агрономов с техническим образованием, для тех, кто пятничным вечером или субботним утром штурмует электрички или превращает старенькую «пятерку» в хозяйственный магазин на колесах. Для дачников. Несомненно, такая программа нужна именно летом, также никто не будет спорить, что сегмент аудитории выбран удачно — каждый третий, а то и второй житель страны имеет огородик с домиком или, в крайнем случае, высаживает картошечку за гаражом. И, безусловно, программа «Дело хозяйское» была бы полезной и нужной, вот только опять мешает пресловутое «где-то я уже это видела», причем совсем недавно.

Помнится, в этом году на РТР выходила программа о домашнем хозяйстве, которую вела Наталья Варлей. Действие проходило в квартире, куда к хозяйке якобы наведывались гости — за советами, кулинарными рецептами, поговорить о доме. Вскоре программу закрыли, причина насильственной смерти — низкий рейтинг. В роли ведущей «Дела хозяйского» выступает актриса Инна Ульянова, которая два года подряд заставляет своих соседей и зрителей разделить с ней пристрастие к чистящему порошку «Комет». Второй ведущий — Александр Семчев, тоже давний рекламный знакомый. Сценаристы решили связать эту пару родственными узами, она — мама, он — сын. Кроме дачных советов зрители вынуждены наблюдать за их отношениями: маленькие проказы сына и строгие, но справедливые мамины упреки — «Клубничка» за городом. Быть может, создатели программы думают, что советы по ведению дачного хозяйства в сериальной упаковке будут восприниматься легче и усваиваться лучше, однако самих советов в программе не так уж и много, а уж полезных из них — кот наплакал. Кроме того, для полезных советов есть на канале программа «Впрок», перегнать ее вряд ли удастся, даже стараться не стоит. О создателях «Дела хозяйского» лучше всего сказать словами классика — «страшно далеки они от народа».

Наши герои, планируя дачный участок, не стесняются в площади и количестве построек. Беседочка, гараж, удобства, японский сад камней. Честное слово, хочется позвонить в редакцию и рассказать этим несведущим людям, что на привычном для нашей богатой землей страны дачном участке грядки огурцов начинаются прямо у порога совсем небольшого дома.

Неприменимость к реальным условиям многих советов создатели «Дела хозяйского» компенсируют присутствием в программе разных звезд, которые за рассказами о своем житье-бытье помешивают варенье или жарят шашлычок. Кстати, кулинарные экзерсисы в исполнении звезд можно также посмотреть в «Смаке» у Макаревича. На ОРТ это делают уже давно, не первое лето. И знаете, посмотришь «Дело хозяйское», программу ужасно дорогую, судя по финальным

Телепрограмма «Возможно все». ОРТ

титрам, как у американского блокбастера, и с нежностью вспомнишь незабвенный «Наш сад». Была когда-то на отечественном телевидении такая программа. И рассказывали там именно о том, что так нужно знать дачнику. Рассказывали доходчиво, чтобы на всю жизнь в голове осталось, так что правильно купировать клубнику или рассчитать пропорции органических удобрений мог даже «городской». И еще ездить на дачи принято по выходным, а работать на огороде с утра, и поэтому в субботу в 10.40, когда «Дело хозяйское» выходит в эфир, потенциальные зрители программы окучивают картошку.

Интеллектуальное реноме НТВ летом поддерживает Дмитрий Дибров и его «Антропология». Раньше эту программу можно было смотреть на «Телеэкспо», появление ее на НТВ — условие перехода на канал Дмитрия Диброва. Пожалуй, «Антропология» — самое приятное дежа вю за летний сезон. Стажировка в «Старом телевизоре» отучила Диброва суетиться в кадре, перебивать собеседника и слишком уж вольно обращаться с русским языком. Теперь у него полчаса ночного эфира. Программу отмыли, придумали новые заставки и отбивки, приобрели красивые кресла для студии и заказали звуковое оформление у модного «Петрошопа». Изображение оставили монохромным — под старину и под современность одновременно.

Гостей теперь ведущий выбирает осторожно: яркие неформалы и личности чрезмерно оригинальные, которые украшали «Антропологию-1», в стандарт НТВ не укладываются. Поэтому Дмитрий общается с личностями телевизионно привычными, но интересными. Телевизионные ведущие в нашей стране являются безусловными звездами, именно поэтому они хорошо знакомы со всеми участниками пресловутой vip-тусовки. К сожалению, своих гостей журналисты зачастую выбирают из этой компании. И дело не только в том, что эти телеперсонажи приелись даже случайному зрителю, а в том, что программа превращается в междусобойчик, где третий (зритель) чаще всего лишний. К чести Диброва, правда, замечу, что даже с заполнившим все телевизионное пространство Макаревичем он очень интересно поговорил о коллекции экзотических музыкальных инструментов. Разговор, к счастью, не перешел на «Смак» и «Машину времени». А с Василием Аксеновым, с которым, казалось бы, естественно было поговорить о литературе (так бы сделал каждый, и это бы никого не удивило), Дибров говорил о джазе. И получилось замечательно. Василий Павлович рассказал массу интересных историй, поностальгировал по старым временам, да и музыкальные номера, подобранные редактором, были как нельзя кстати. Как журналист-собеседник Дибров, на мой взгляд, достиг высшего мастерства. Самое важное и актуальное для сегодняшнего телевидения качество Диброва — это интерес к собеседнику или, по крайней мере, к тому, что он говорит. Безусловно, ведущий тщательно готовится к разговору, однако если у многих наших

Телепрограмма «Дело хозяйское». НТВ
Фото М.Зильбера

телевизионных интервьюеров предварительная подготовка в эфире оборачивается серией острых рапирных выпадов против собеседника, то Дибров, судя по всему, изучает не только биографию героя и его «труды», но штудирует и все, что касается обсуждаемой проблемы. А если чего-то не знает — не стесняется спросить.

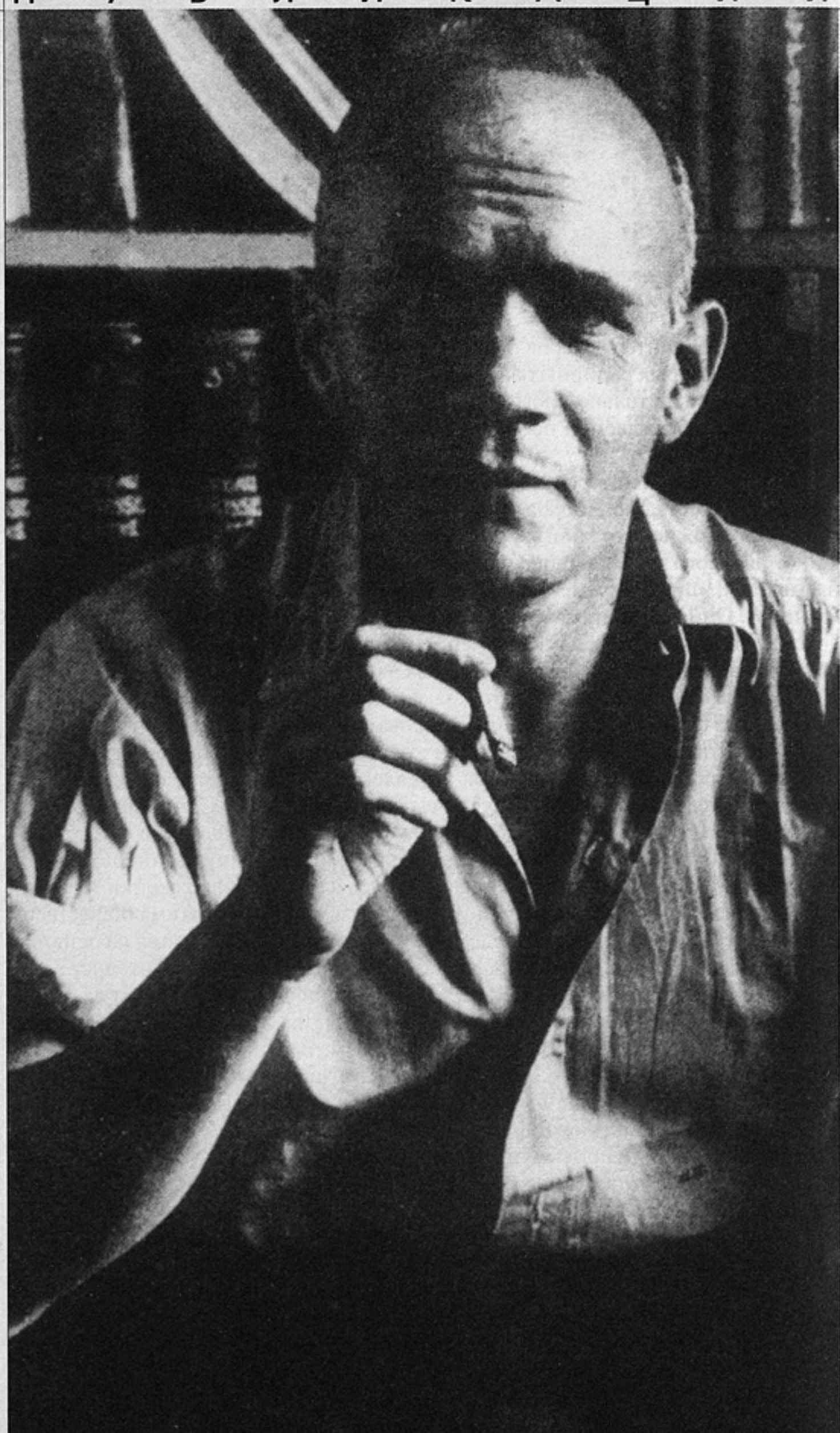
Одна из самых интересных программ была посвящена проблемам развития Интернета. В студию Дибров пригласил писателя-фантаста Еремея Парнова. Вполне возможно, что многим обсуждаемая проблема покажется весьма далекой от рядового зрителя, однако те, кто смотрит «Антропологию», — люди, что называется, «продвинутые». Им не надо рассказывать, что такое «домен» или «баннер». Они воспринимают мировую Сеть не как технологию, а как философию. Им важно знать, к каким изменениям в человеческом сознании приведет массовое вживание мирового сообщества в Сеть. С кем же еще об этом поговорить, как не с писателем-фантастом.

Одна из сверхзадач программы Диброва, по его словам, состоит в том, чтобы объяснить населению, что Интернет — это не просто любимое развлечение модных подростков и образованных интеллектуалов, а средство общения и информации для всякого. С первого дня выхода программы в Сети появился сайт «Антропологии», где еще час после эфира вы можете пообщаться с гостем программы. Дибров однажды в шутку попросил присвоить ему звание почетного связиста. В 93-м году он первый стал выводить в прямой эфир звонки телезрителей (сейчас этим открытием пользуется каждая третья программа отечественного ТВ), чуть позже он научил телезрителей отправлять сообщения на пейджер (это подхватили еще быстрее, чем звонки в студию), а теперь — Интернет.

Лето, впрочем, не только время для проб и ошибок, которые будут не слишком заметны, но и для тихого прощания с передачами, любимыми народом. Так телевидение попрощалось с Василием Уткиным. Ведущий «Футбольного клуба» был снят с формулировкой «низкий рейтинг программы». Непонятно, как может быть низким рейтинг у программы, которую обожали футбольные болельщики и люди, далекие от футбола?! Всех их оставили без любимого человека на экране, лишили привычки включать телевизор и видеть умного, обаятельного ведущего, который способен на трезвые оценки и правильные выводы. Обидно, что мнение зрителей никого не интересует, обидно, что Уткина, который чуть было не стал лучшим спортивным комментатором страны, убирают из эфира, засомневавшись в его профпригодности.

А в остальном мертвый летний сезон — передышка. Чистка перышек перед началом избирательного осеннего марафона. Первые пристрелки уже произошли в процессе обмена любезностями между ОРТ и НТВ и их хозяевами. Но это, конечно, еще только самое-самое начало. То ли еще будет...

ПУБЛИКАЦИИ



Жан Жене

17 мая 1999 года в каннской ретроспективе «Фильмы о любви» был показан единственный реализованный Жаном Жене кинопроект «Песнь любви». Представив самую полную 45-минутную версию фильма в своей официальной программе, фестиваль номер один поставил жирную точку в пятидесятилетней подпольной, а затем полуподпольной истории скандально известной гомоэротической фантазии писателя.

Впрочем, фестивальный жест не обнаружил особого радикализма. Да и возможно ли его обнаружить, когда все табу уже давным-давно табуированы. В свободно расширяющейся гей-реальности фильм Жене выглядит беззащитно наивным и старомодным. В нем нет даже намека на публичную экспансию. Наоборот, преобладает установка на ограниченное потребление табуированных визуальных откровений. (Кстати, режим подпольного существования картины вполне соответствовал личной «прокатной» стратегии Жене.) В каком-то смысле «Песнь любви» противоречит и требованиям нынешней политкорректности, ибо допускает социальный детерминизм в изображении гомосексуальных переживаний автора и героев.

Однополая страсть у Жене не самодостаточна и не равнозначна всякой прочей, как того требуют современные абсолюты равноправия, — она есть очевидное следствие репрессивной экзальтации и представляет попытку эротического преодоления несвободы, тюремного, сугубо мужского горизонта существования. Решетка на окне, стена камеры, пистолет охранника, сам охранник — все реалии насилия втянуты у Жене в тюремный гомоэротический экстаз. Однако тюрьма остается тюрьмой, и освобождение, перверсивная идиллия возможны только в мечтах и грезах заключенного. Истинным содержательным посылом фильма оказывается социальная драма.

Подпольный опыт конца 40-х сегодня представляет Жене прежде всего как социального художника, у которого пафос меньшинства достаточно хорошо знает свое место и не провоцирует нравственный шок, как, скажем, фотографии Роберта Мэпплторпа, выражающие последний, смертельный, не знающий ни стыда, ни раскаяния гомосексуальный вызов эпохи СПИДа. Работы Мэпплторпа сконструированы как взрывное устройство, которое забирает жизнь не только своего создателя, но и всех окружающих, собравшихся поглазеть на его гибель. Жене, напротив, представляя в своем фильме воспаленный участок сознания, сам же и локализует очаг содомского греха.

«Песнь любви» скорее экспонат в музее гомосексуальной художественной практики, нежели ее разящее острие, принуждающее к незамедлительной моральной реакции. Специфика нынешнего восприятия картины проявляется в неожиданной актуализации чисто кинематографического ее качества. Напрашивается сопоставление «Песни» с киноопытом другого классика послевоенного литературного авангарда Сэмюэла Беккета — с его «Фильмом» (1965) с Бастером Китоном в главной роли. Обе работы, как, впрочем, и другие кинозамыслы Жене, а также телевизионные опыты Беккета представляют весьма характерные для эпохи возрождения мифа «чистого кино» попытки напрячь визуальную эстетику. И не случайно, что именно писатели, для которых переход от литературного слова к динамической картинке акцентировал прежде всего эстетическую проблематику, предложили самые жесткие художественные решения, пошли дальше многих в освоении выразительных

возможностей движущегося изображения, полностью отказавшись от вспомогательной драматургии звучащего слова и музыки.

Созданные в кино писателями экранные прецеденты естественно оказались в стороне от магистрального пути киноискусства, которое было и остается востребованным главным образом в синтетических, «дивертисментных» своих формах. И тем не менее опыт писательского «чистого кино» сохраняет свое значение по сей день.

Цветок, который рука заключенного пытается передать из одного тюремного окна в другое, — общий план; дуло пистолета, которое проникает в рот заключенного и ощупывает его как свое естественное вместилище, — крупный план. Эти и другие безмолвные образы из «Песни любви», как и прежде, заставляют задумываться о том, что внутри кинематографа, каким мы его знаем, затаилось и словно ждет своего часа какое-то особое мощное, глубоко метафоричное в каждом своем художественном жесте искусство, которое не нуждается в повествовательной разработке и длительности, а обладает эффектом прямого, почти суггестивного воздействия на зрителя. Ведь именно к этому типу воздействия восходят в конце концов и самые яркие, пронзительные кинообразы синтетического кино — будь то Бергман, Куросава или Тарковский.

Л.Карахан

ДЖЕЙН ДЖАЙЛС

«Песнь любви» — фильм-узник цензуры

Жан Жене интересовался кинематографом с самого начала своей писательской карьеры. Хотя Жан-Поль Сартр утверждал, что Жене постепенно шел от солипсизма лирической поэзии к социальным формам литературы, драматургии и кино,

G i l e s Jane. The Cinema of Jean Genet. Un Chant d'amour. BFI Publishing, London, 1991.

«Песнь любви»

фактически уже в 1942 году Жене не только завершил поэму «Приговоренный к смерти», но также роман «Богоматерь цветов» и первый вариант «Смертника» и намеревался снять фильм.

Внимательно изучая композицию романов Жене, приходишь к выводу, что его романное творчество испытало на себе сильное влияние киноязыка и, в частности, таких приемов, как коллаж, флэшбэк и крупный план. Так же, как в «Песни любви», по наблюдению Джейн Джайлс, сексуальные фантазии узника перемежаются реалистическими эпизодами, так и в пяти его романах сосуществуют по два или три отдельных сюжета. Например, в «Богоматери цветов» жизнь Дивина на Монмартре в качестве трансвестита-проститутки перекладывается сценами его же жизни в качестве юноши Кулафруа в деревне, а также эпизодами преступлений Богоматери и суда над ней. Роман и начинается в характерной для кинематографа манере свободного оперирования временем — смертью и погребением Дивина, — а потом возвращается к истории всей его жизни, которая рассказывается на протяжении нескольких сотен страниц.

Для строения романов у Жене важное значение имеет жест, взятый крупным планом, поскольку в его онтологии судьба определяется случаем, жесты формируют характер, а костюм провоцирует событие. Джейн Джайлс приводит следующую цитату из сценария Жене: «Кино по сути своей бесстыже. И это его качество следует использовать, чтобы гиперболизировать жесты. Кино может сфокусироваться на мухе и открыть все ее тайны...»

«Песнь любви» — единственный фильм, написанный и снятый Жене, — в чистом виде раскрывает свойственную ему в театре и литературе технологию. Кроме того, здесь особенно ярко обнаруживается его лиризм в отношении к гомосексуальной любви, к ее физическому и романтично-возвышенному аспектам. Подобно фотографу Роберту Мэпплторпу, с которым Жене познакомила певица Патти Смит, он представляет гомоэротизм одновременно отвратительным для несведущих и возвышающим для посвященных. В то же время ни Жене, ни Мэпплторп не стимулировали сексуальность как таковую, потому что оба превращали мужское тело в абстракцию.

В разное время Жене по-разному относился к своим произведениям. Он, например, не позволил Нико Папатакису экранизировать свою одноактную пьесу «Служанки», потому что какая-то подруга убедила его в том, что пьеса была слишком привязана к своему времени, но с воодушевлением отнесся к постановке фильма «Бездны», основанного на реальных событиях, которые легли в основу «Служанок».

Его первый роман «Богоматерь цветов» впервые был опубликован в 1943 году ограниченным тиражом, предназначенным главным образом для гомосексуалистского рынка. Когда позднее издательство «Галлимар» предприняло издание для широкого круга читателей, Жене собственноручно изъял из текста многие шокирующие детали, а спустя много лет спрашивал друзей, не считают ли они этот роман порнографическим.

Вероятно, такого же рода опасения были у него и в связи с «Песнью любви». В 70-х годах он вообще отказался от своего фильма, возможно, под влиянием того, что к этому времени он написал уже несколько сценариев и его взгляды на кинематограф существенно эволюционировали. Может быть, он боялся, что ранняя короткометражка будет воспринята

как любительщина и скомпрометирует его новые замыслы. Так или иначе, на протяжении всей своей писательской карьеры Жене не прекращал размышлять о кино. В его наследии более всего велик удельный вес сценариев. Но «Песнь любви» осталась единственным материализовавшимся свидетельством его режиссерского вкуса и стиля.

В определенном смысле этот фильм можно рассматривать как ответ Жану Кокто. В 1943 году Кокто открыл и вывел Жене на литературную орбиту, организовав публикацию «Богоматери цветов» и распространив рукопись среди наиболее влиятельных парижских писателей и законодателей литературной моды. В 40-х годах Кокто активно участвовал в многочисленных кинопроектах, включая самый значительный его послевоенный фильм «Красавица и чудовище». Жене наблюдал за карьерой Кокто со смешанными чувствами зависти, восхищения, раздражения. В начале 50-х Жене, занимая позицию, которую Кокто называл «янсенистской», осудил Кокто за участие в «промышленном кино». Очень вероятно, что «Песнь любви», которая частично снималась в загородном доме Кокто в Милли-ля-Форе, можно рассматривать, с одной стороны, как отзвук магической киномифологии Кокто, а с другой — как критическую ревизию его рассчитанного на массовый вкус повествования с такими присущими последнему чертами, как линейность, традиционное сюжетосложение и привлечение знаменитых актеров.

Эдмунд Уайт

Снятый в 1950 году, фильм «Песнь любви» существует как отдельный островок в обнародованном творчестве Жана Жене. Жене вообще ревностно относился к публичному потреблению своих произведений и метался между стремлением к совершенствованию своих литературных талантов и неприятием социально-культурной интеграции, которая следовала из общедоступности плодов его творчества. Но его отношение к обнародованию своего единственного до конца реализованного кинопроекта было исключительно твердым и однозначным.

«Песнь любви» снималась под покровом анонимности, сопровождающей порнографические проекты, и предназначалась только для частных коллекций. Но в готовом виде она вышла из-под контроля автора и стала, по словам критика Тони Рейнса, одной из самых знаменитых гейских короткометражек в Европе. Негатив принадлежит продюсеру, так же как и права на фильм. Жене удалось ограничить распространение фильма во Франции, но продюсер успел продать определенное количество копий независимым дистрибьюторам. Их стараниями фильм вошел в круг подпольного кинофонда, хотя просмотры всегда испытывали давление со стороны цензуры, соблюдающей законы по защите нравственности.

Но не только исторически сложившиеся обстоятельства ограничивают доступ к фильму. Его демонстрация требует специального приспособления и экрана, а восприятие — вчувствования в особенности повествования. Сконденсированный в двадцать пять минут экранного времени, фильм сбивает с толку мелкими монтажными перебивками, приводящими зрителя в замешательство, которое усугубляет отрицательное отношение к «Песни любви», обусловленное откровенно эротическим содержанием.

Синопсис

Надзиратель, идя на службу в тюрьму, каждый раз замечает одну и ту же картину: кто-то из заключенных передает в другую камеру цветок, и каждый раз адресату не удается его схватить. Тюремщик пытается выяснить, кто вовлечен в эту

игру, и, заглядывая в глазки камер, видит мастурбирующего узника. Его внимание привлекает немой диалог между североафриканцем и его соседом — анемичным молодым человеком в татуировке. Они перестукиваются через стену, которая сама становится объектом желания: она покрывается «слезами» и «татуировкой», ее гладят, ласкают, целуют, протыкают острыми предметами. Двое мужчин обмениваются символически-эротическим жестом — пускают сигаретный дым через соломинку, просунутую в отверстие в стене. Эта сцена возбуждает гомоэротические фантазии Надзирателя (снятые в рембрандтовских затемненных тонах), в которых фигурирует белый цветок. Взволнованный этими видениями, Надсмотрщик входит в камеру узника и зверски избивает его, после чего тот в полубессознательном состоянии грезит о любви молодого узника с цветком в руке. Надсмотрщик уходит, но возвращается в камеру, чтобы вставить в рот Старшего узника пистолет. Потом он покидает тюрьму и, оборачиваясь, видит, как из одного зарешеченного окна в другое передают букет. Надсмотрщик продолжает свой путь, не видя, что на этот раз цветы дошли до того, кому предназначались.

Производство

В конце второй мировой войны Жене познакомился с Нико Папатакисом (родился в 1918 году в Аддис-Абебе), таинственным голубоглазым греком, владельцем ночного клуба «Красная роза» на рю де Ренн в Сен-Жермен-де-Пре, очень популярного в среде экзистенциалистов. Папатакис раскрутил таких артистов, как Жюльет Греко и братья Жак. Красивый и дерзкий, Папатакис привлек к себе Жене, и они стали любовниками. После освобождения из тюрьмы (хотя ему грозило пожизненное заключение за тринадцать мелких краж и дезертирство, но Жан Кокто и Сартр убедили тогдашнего президента Франции Венсана Ориоля помиловать Жене), Жене предложил Папатакису поставить эротический фильм, и тот согласился его финансировать. Он выделил средства для съемки часового черно-белого немого фильма на 16-*мм* — в обычном формате для экспериментального домашнего порно. Папатакис также предоставил пустующее помещение в своем клубе для павильонных съемок. Эпизоды в лесу снимались в загородном доме Кокто в Милли-ля-Форе, на юге от Парижа. Тюремная стена, которая показана в начале и в финале фильма, — это фрагмент тюремного здания Ля Санте, куда был заключен Жене и где он писал автобиографический роман «Чудо о розе». Эти съемки производились без разрешения властей.

Для обеспечения технического качества была нанята команда профессионалов, куда входил оператор Жак Натто (снимавший «Человека-зверя» Жана Ренуара и позднее работавший с Марселем Карне, Жюлем Дассеном и особенно плодотворно — с Клодом Отан-Лара).

Актерская группа состояла целиком из непрофессионалов, за исключением Андре Рейбаза, который играл в театре и снимался в кино, а впоследствии стал театральным режиссером. В «Песни любви» он появляется в качестве дублера более скромного главного актера, снятый от пояса и ниже. Все прочие были выбраны Жене из числа его монмартрских приятелей. Молодого узника с татуировкой играет Люсьен (Мариус) Сенемод, который служил в армии вместе с Жаном Маре и стал потом другом и любовником Жене, упомянутым в романе «Дневник вора» (1949), а также выведенным под именем Мориса в пьесе «Строгий режим». Жене обожал Сенемода, а сын жены Сенемода Жинетт от первого брака Джеки Малья стал его любовником. Жене хотел, чтобы дом Сенемодов называли «домом воров», но Жинетт решила, что это слишком прозрачное наименование. В их доме у Жене была своя комната. Сенемоду Жене посвятил «Строгий режим» и стихотворения «Рыбак Суке» и «Песнь любви» (последнее никак не связано с одноименным фильмом).

Чернокожего узника, исполняющего эротический танец, играл профессиональный танцовщик, который работал в кабаре на Монмартре под псевдонимом Мартиникский Петушок. Вероятно, он был прообразом Клемана Виллажа, сокамерника главного героя из романа «Богоматерь цветов» (1944). Старшего узника играл североамериканец, служивший парикмахером на Монмартре.

Ни одна фамилия из состава группы не фигурирует в титрах. Папатакис считал, что это необходимо во избежание возможных преследований и возможных последствий для репутации. Единственное имя, которое там значится, —

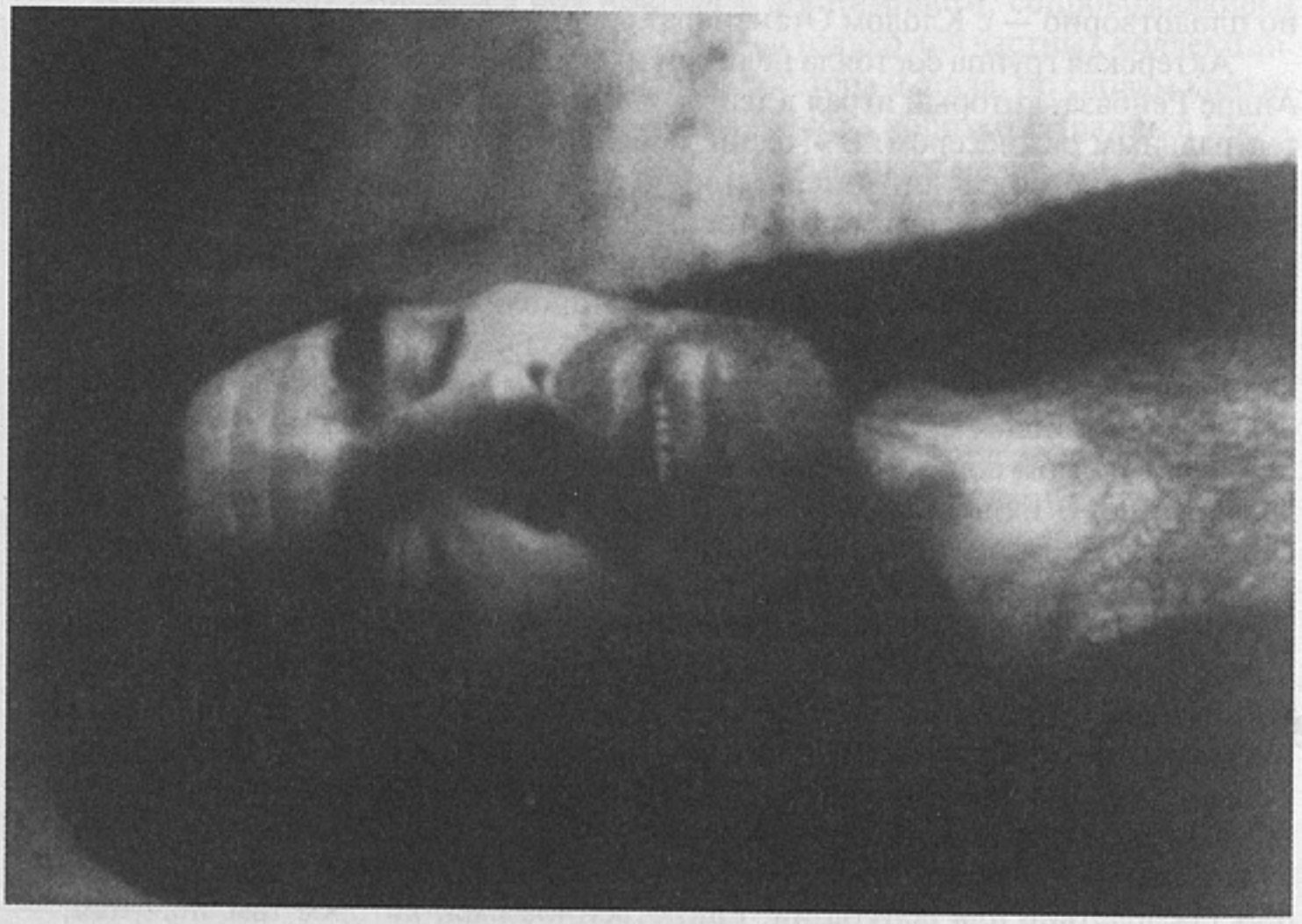
имя самого Жене, и без того бывшего не в ладах с законом. С первого кадра (титра «Песнь любви Жана Жене») подчеркивалось, что он — автор фильма, хотя четверть века спустя он пытался это опровергнуть. В последнем кадре мы видим на тюремной стене выцарапанную надпись: дату съемок — апрель-июнь 1950 — и инициалы M.A.V. и B.A.A.D.M., которые не имеют отношения к создателям фильма, но встречаются в романе «Чудо о розе» как распространенные тюремные граффити (Mort aux vaches — «Смерть ментам» и Bonjours aux amis du malheur — «Привет товарищам по несчастью»).

Некоторые источники ошибочно указывают на участие в создании фильма Жана Кокто. Нико Папатакис сообщает, что хотя Кокто приходил посмотреть на съемки, он никаким образом в них не участвовал. Андре Френо, интервьюируя Кокто в 1951 году, задал ему вопрос о том, снимал ли Жене кино. Тот ответил: «Да, прекрасный фильм, в котором он (Жене) с блеском использует визуальный язык. Но смотреть его очень трудно».

Апокрифическая традиция связывать Кокто с «Песнью любви», по-видимому, была порождена общностью поэтического стиля обоих авторов. Жан Ко убежден, что фильм Жене был создан под влиянием картины Жана Кокто «Кровь поэта» (1930), и не скрывает своей враждебности к поступку Жене: «Нельзя просто так менять жанр, это требует радикального пересмотра всей художественной манеры. Жене это не учел, что сказалось на фильме — там одни голые метафоры. Когда извергающаяся сперма превращается в бутон розы — это всего-навсего смешно. Жене задумывал снять революционное кино. И не понял, насколько смехотворным получился результат».

Выдвигались также предположения, что «Песнь любви» была навеяна «Фейерверками» (1947) Кеннета Энджера. По свидетельству Энджера, Жене видел его фильм во французской Синематеке в 1950 году. В интервью 1989 года Энджеру задали вопрос о связи между этими фильмами. Он ответил следующее: «Его фильм продюсировал владелец ночного клуба «Красная роза» Нико Папатакис, он снимался на 35-*мм* профессиональным оператором и, конечно, выглядит гораздо шикарнее, чем моя картинка, но, на мой взгляд, я неплохо справился с бюджетом в сотню долларов».

Отсмотрев материал, снятый на 16-*мм*, Жене и Натто остались крайне неудовлетворенными его качеством и начали работу заново, снимая уже в 35-*мм* формате. В черновом монтаже копия представляла собой сорокапятиминутный фильм, который не удовлетворил автора, и он сократил эту версию до двадцати пяти минут. Бюджет фильма составил в сегодняшнем эквиваленте двадцать тысяч долларов.



«Песнь любви»

Жене и Папатакис не представили свою продукцию на тарификацию, которая требовалась для публичного или коммерческого показа. Но довольно значительное число копий было продано частным порядком, чтобы компенсировать затраты. Американский композитор Нед Рорем описывает в своем «Парижском дневнике» впечатления от просмотра в 1953 году: «Увидел наконец фильм Жене... Это не реальный опыт, но фантазия, то, о чем мы мечтаем, но чего никогда не бывает в жизни. У великого писателя не хватает времени для личной жизни... Конечно, лучший из эпизодов, которые проецировал на экран Фредди Рейхенбак, совершенно ни к месту используя для аккомпанемента музыку Бартока, это не мастурбация, а сигаретный дым, который выдыхает в соломинку, вставленную в отверстие стены, один узник и вдыхает другой, — дым, соединяющий влюбленных, которые никогда не видели и никогда не увидят друг друга».

Совершенно не «публичный» характер «Песни любви» имелся в виду Жаном Буйе, когда он рецензировал ее для Gazette du cinéma Эрика Ромера в 1950 году. «Жан Жене создал фильм такого класса, на который способен только истинный поэт. Великий поэт Жан Жене позволил себе невиданную роскошь — сделать фильм, который никогда нельзя будет показать в кинотеатрах на Елисейских полях, фильм, чья поэтическая природа исключает публичную демонстрацию в киноклубах или на кинофестивалях мира. Он создал кино для себя».

Анри Ланглуа устроил публичную премьеру во Французской синематеке в 1954 году с купюрами. Но, как считает Нико Папатакис, даже если бы этот фильм не содержал эротических сцен, он все равно остался бы гомоэротической историей любви, а потому скандальной и неподцензурной. В течение двадцати лет «Песнь любви» не подлежала публичной демонстрации во Франции. В 1964 году Нико Папатакис описывал состояние цензуры во Франции в письме к Йонасу Мекасу: «Франция — одна из самых реакционных стран мира. Бытует множество мифов относительно Франции, свободы духа, французского духа и проч. — все это только мифы».

В 1964 году Папатакис продал несколько копий «Песни любви» авангардистскому Film Makers' Co-Operative в Нью-Йорке. Папатакис приезжал в Штаты как сопродюсер фильмов «Тени» Джона Кассаветеса и «Связной» Ширли Кларка. Он выступил также и как режиссер, поставив в 1962 году «Бездны». Из Парижа в Нью-Йорк он привез певицу Нико (она взяла в качестве псевдонима его имя) и представил ее Энди Уорхолу.

60-е годы в Америке были эпохой крупных достижений в экспериментальном кинематографе. Это обострило внимание надзирательных органов к соблюдению нравственности, например в отношении фильмов «Пламенеющие создания» Джека Смита и «Скорпион подымается» Кеннета Энджера. Несанкционированный показ «Песни любви» в Нью-Йорке в марте 1964 года закончился полицейским рейдом, в результате чего организатор (он же глава Film Makers' Co-Operative) Йонас Мекас был арестован, причем ему было сказано, что он заслуживает, чтобы его расстреляли прямо перед экраном за «осквернение Америки». Его «Репортаж из тюрьмы» был опубликован в его же колонке в журнале Village Voice.

Дело было прекращено окружным прокурором, но не раньше, чем из обвиняемых выкачали несколько тысяч долларов. Позднее копия фильма была приобретена Музеем современного искусства в Нью-Йорке.

В том же году Сол Ландау устроил показ «Песни любви» в Сан-Франциско для театральной труппы Mime Troupe, и туда тоже нагрянула полиция, конфисковавшая копию. Верховный суд округа Аламейда, дважды просмотрев фильм, признал, что он оскорбляет общественную нравственность. Апелляционный суд утвердил это решение, заключив, что фильм представляет собой «жесткое порно», запрещенное в Беркли, «и выходит за допустимые пределы в демонстрации определенных сексуальных отношений... Исходя из природы кинематографа как средства коммуникации, мы полагаем, что изображение сексуальных сцен в кино, в отличие от письменных источников, выходит за границы конституционных норм».

В конце 60-х «Песнь любви» время от времени показывалась в парижском андерграунде. Эти показы участились с конца 1974 года, когда Collectif Jeune cinéma купил в Западной Германии левую копию для проката в Париже. К это-

му времени, как свидетельствует Папатакис, с цензурой стало полегче, и он — при содействии продюсера Анатоля Домана и его помощницы Моники Ланж — даже обратился за разрешительным удостоверением в Национальный центр кинематографии и получил ежегодную продюсерскую премию за лучший новый фильм 1975 года.

Папатакис получил в эквиваленте девять миллионов старых франков. Узнав об этом, Жене пришел в ярость и предпринял немедленные меры для запрещения публичных показов фильма. Он направил открытое письмо министру культуры Мишелю Ги, которое было опубликовано в «Юманите» 13 августа 1975 года, и подтвердил свою позицию несколько месяцев спустя во французском издании журнала «Плейбой».

Отказ Жене от премии и шутливая угроза привлечь Папатакиса к суду привела к отчуждению между ними.

В 1971 году Папатакис продал несколько 16-*мм* копий фильма независимым прокатчикам в Лондоне. Компания Memorial Enterprises, принадлежавшая Майклу Медвину и Алберту Финни (в то время мужу бывшей жены Папатакиса Анук Эме), предложила молодому композитору Гэвину Брайарсу сделать саундтрек к их копии. Брайарс уже приобрел известноть как автор музыки к экспериментальным лентам Стивена Двоскина. Для «Песни любви» он создал мультисаундтрек с использованием тимпанов, криков зверей и пения птиц. Он работал с монтажными листами и никогда не видел фильм на экране — ни со своей музыкой, ни без нее. Эта копия, остающаяся единственной версией с музыкальным сопровождением, была изъята из обращения в 1990 году.

Лондонская премьера фильма состоялась в феврале 1971 года в New Cinema Club на Уордур-стрит в рамках программы короткометражек, озаглавленной «Акты любви». Присутствовавший на показе Папатакис вспоминал впоследствии, что был очень разочарован, увидев картину через двадцать лет. По его словам, некогда великий фильм утратил свое былое величие. Его отношение к «Песни любви» изменилось, как и отношение самого автора, который ассоциировал себя не с сексуальным, а с социальным и расовым освобождением, поддерживая движение «Черных пантер».

В начале 1989 года городской совет Лондона отказал в разрешении на демонстрацию нецензурованных копий. Вскоре Британский киноинститут получил во владение две свежие копии (одна из них на 35-*мм*), на которые были обменены крайне изношенные копии, циркулировавшие в стране с 1971 года.

Темы и образы

«Песнь любви» — кинопоэма, лирическое авангардистское произведение, которое можно поставить в один ряд с работами Жана Кокто, Кеннета Энджера, Майи Дерен и Нагисы Осимы. Однако мы не можем назвать фильм-предтечу, фильмический прецедент этой картины. Так что целесообразнее ставить ее в контекст литературного творчества самого Жене. Хронологически «Песнь любви» служит границей между писательской и театральной деятельностью Жене. Но так или иначе, все его творчество — в литературе, театре, на радио или в кинематографе — отмечено использованием одних и тех же повторяющихся образов, повествовательных структур и тем.

Нарративная структура

Нарративная структура в произведениях Жене сложна, истории рассказываются с помощью фрагментации времени и пространства.

В «Песни любви» нарратив членится на три стилистически отдельные секции: тюрьма, фантазии Надзирателя и грезы Старшего узника. Тюрьма обозначена интерьером камеры; фантазии Надзирателя — абстракцией кружащихся белых цветов и белых тел в рембрандтовском освещении на густом черном фоне; грезы узника сняты в лесу. Все три визуальных потока дробятся коротким монтажом, создающим впечатление смешения времен, пространств и персонажей, но в то же время четко выявляются и различия между ними, а монтаж подчинен точно обозначенной парадигме «тюрьма — фантазии Надзирателя — тюрьма — грезы узника — тюрьма», повторяющейся трижды.

Произведения Жене часто носят автобиографический характер (будь то факты его жизни или его фантазии), в них постоянно вводятся тюрьма как место действия, навязчивые мотивы (мастурбация, танец, дуло пистолета во рту), отношения с властью, тюремная стена, расовые различия, цветы. Все они визуализированы в его единственном кинофильме.

Тюремная стена

Тюремные план-эпизоды конституируют «данную реальность» (находящуюся в оппозиции к субъективной фантазии или грезам персонажей). Навязчивый план стены в камере становится фокусом сексуальности узника: он нежно целует ее и прислоняется к грубому камню пенисом. Эта эротизация стены прежде возникла в «Богоматери цветов»: «Он прислоняется щекой к стене. Целуя, проводит языком по вертикальной поверхности, и стена жадно впитывает его слюну. Каскад поцелуев».

Этот пассаж напоминает эпизод фильма, в котором Старший узник целует стену камеры вокруг отверстия, куда вставлена соломинка. Эпизод с дымом — один из самых эротичных в фильме.

Стена камеры покрыта многочисленными граффити — рисунками (пенис, цветы) и аббревиатурами, в том числе M.A.V., которая встречается в «Чуде о розе»: «Между рисунками сердец и цветов мне бросились в глаза буквы M.A.V., напомнившие мою камеру в Ракушке».

В том же романе Жене вспоминает о надписи на тюремной стене «татуированный Жан» (tattooed Jean), которая — из-за неровности камня — прочиталась им как «пытаемый Жан» (tortured Jean). Он также дает пояснения к значениям татуировки: дикая роза, например, означает «козленок». В «Песни любви» Младший узник поглаживает татуировку у себя на плече.

Граффити на стене, как и татуированная кожа, — сублимация сексуальной энергии и эротизация узилища. В фильме стена выполняет функцию преграды, отделяющей узника от объекта желания. Эта физическая преграда стимулирует сексуальные фантазии узника, и она же подвигла самого Жене на писательство.

Заключение в тюремных стенах обращает внимание узника на самого себя, замыкает его на себе; у Жене это подчеркивается образами цикличности. В «Чуде о розе» он описывает прогулку в тюрьме Фонтевро, где заключенные монотонно маршируют вокруг параши. В школе «Метрей» подростков, которых застали за мастурбацией, заставляли пройти двадцать километров по кругу в течение восьми дней. Цикличность в «Песни любви» заявляется тематически — движениями узников — и формально: финальный эпизод напоминает начало фильма, символизируя монотонную повторяемость тюремной жизни и отсылая к так называемой «петле», характерной для ранних порнофильмов. Обращая узника к самому себе, тюремная стена усиливает желание, которое не получает разрешения. Таким образом, эту преграду одновременно ненавидят — протыкают, метят — и обожают, ласкают и целуют. Эротизация разделения претворяется в грезах узника, где он преследует возлюбленного.

Цветы

В «Дневнике вора» Жене пишет о цветах в связи с попытками найти собственные корни, раздобыть сведения о своем рождении. На обратном пути из родильного дома он попадает в заросли дрока и чувствует к этим цветам горячую симпатию. «Я взираю на них значительно, с нежностью. Мое волнение возникает словно по велению окружающей природы. Один в целом мире, я отнюдь не уверен, что не являюсь королем — или, может быть, феей — этих цветов. При встрече они выказывают мне почтение, склоняются без поклонов, но узнают меня. Они видят во мне своего представителя, живого, подвижного, ловкого покорителя ветра»[1].

Это отождествление является составной частью обобщающего сравнения цветов с каторжниками и выражением эротического желания соединить тех и других: «...существует тесная связь между цветами и каторжанами. Нежность и

[1] Жене Жан. Дневник вора. — «Иностранная литература», 1993, № 1, с. 181. Перевод с французского Нонны Паниной.

беззащитность первых — по сути то же самое, что грубая бесчувственность последних. Если мне придется изображать каторжника — или преступника, — я осыплю его таким океаном цветов, что, будучи погребенным под ними, он тоже превратится в гигантский невиданный цветок»[2].

Мотивы превращения мужчины в цветок, являющиеся сквозными в «Богоматери цветов» и «Чуде о розе», визуализируются в «Песни любви» в фантазиях Надзирателя. В каждом из трех эпизодов этой фантазии возникает образ сияющего белого цветка, летящего к протянутой ему руке, — отголосок того, что видел Надзиратель воочию и что пробуждает его любопытство. Черный фон, рембрандтовское освещение и белые тела мужчин во всех трех эпизодах напоминают о белом цветке, ставя в сознании зрителя соответствующий знак равенства.

Хотя Жене в «Похоронном бюро» отрицал символическое значение цветов, их присутствие в его произведениях всегда наполнено неоднозначным смыслом, содержащим одновременно расхожие и глубоко личные значения. С одной стороны, цветок обычно понимается как знак романтической любви (одновременно подразумевая сексуальный подтекст и функционируя как предмет соблазнения). Цветы как знак любви любимы. Но Жене также и ненавидел их.

В биографическом (и теоретическом) эссе «Святой Жене, комедиант и мученик» Жан-Поль Сартр отмечает, что цветы обозначили границу, отделявшую школу «Метрей», где учился Жене, от внешнего мира, от свободы. В «Чудо о розе» побег описывается как прорыв через барьер из цветов в великолепную реальность.

В «Песни любви» цветам принадлежит особая роль, поскольку только они появляются в каждом из трех повествовательных потоков. В начале фильма цветы функционируют как тайна, которая возбуждает любопытство Надзирателя (и дает толчок сюжетному развитию), в финале подхваченный букет ставит логическую точку в истории. Отголосок этой сцены возникает в фантазиях Надзирателя. Младший узник держит перед собой цветок как знак скрытых от глазка камеры гениталий в грезах Старшего узника. Цветы фигурируют в играх, о которых он грезит, и их прячет под своим свитером Старший узник — они трепещут на том месте, где бьется сердце.

Можно заключить, что многоаспектная визуализация цветов представляет собой то, что Кристиан Метц назвал «поэтической метафорой».

Расовые различия

Образ цветка, который съедают, используется в фантазиях Надзирателя и повторяется в более поздней пьесе Жене «Негры». Образ цветка проходит путь от туманной поэтической метафоры в «Песне любви» к жесткому политическому высказыванию. В «Неграх» Жене констатирует популярное восприятие цветка как часть культурного господства белых. Цветок используется для обозначения любви белых, красоты белых, языка белых, и цветы изжевывают, оплевывают, растаптывают в знак ненависти черных к этой культуре. В символическом акте орального секса хрупкий белый цветок лишается своего романтического ореола и превращается в съедобное растение.

Жене дважды использует расовые мотивы в фильме: на стене камеры приколот плакат с изображением африканского танцовщика, а Старшего узника — неудовлетворенного, страдающего возлюбленного — играет североафриканец, с которым предположительно должен идентифицироваться зритель.

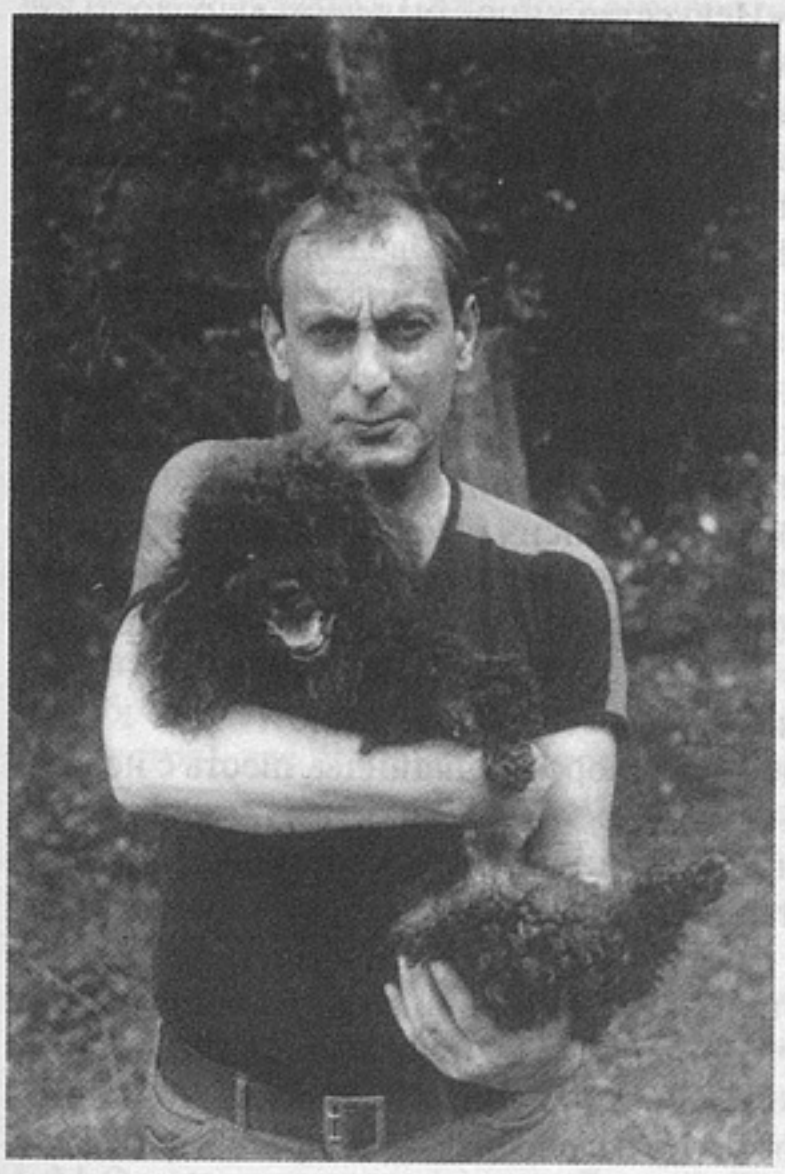
Впоследствии Нико Папатакис расценивал «Песнь любви» как интродукцию к «Неграм». Политические и расовые взгляды Жене в фильме очевидны. Но ясно и то, что и впредь он не отказался от самоидентификации с чернокожими и их эротизацией, как и не утратил поэтического лиризма, что со всей очевидностью выразилось в его последней книге «Узник любви».

Перевод с английского Нины Цыркун

[2] Там же, с. 170.

АРМЕН МЕДВЕДЕВ

Только о кино



Начало 70-х

Глава 9

Мой переход в «Искусство кино» затянулся до весны 1972 года. Причем возникли обстоятельства, которые могли бы ситуацию переменить. Ведь приказ о моем переводе из «Советского фильма» был подписан Романовым в тот самый день, когда на пенсию был отправлен Давыдов. А еще через короткое время в «Совэкспортфильм» пришел посланец, передовой гонец Ф.Т.Ермаша Михаил Владимирович Александров. Вскоре было издано постановление ЦК о необходимости укрепления государственного руководства в кинематографии, Романов был освобожден от должности, председателем Госкино СССР назначили Филиппа Тимофеевича Ермаша. Знай я об этом хоть за сутки, не уверен, как поступил бы. Во всяком случае, меня многие осуждали за поспешность, в частности, М.В.Александров был очень недоволен, что я ухожу. Но факт свершился, и бессмысленно сегодня гадать, как все сложилось бы в дальнейшем. Можно предположить, что, оставаясь в «Совэкспортфильме», я вырулил бы на представительскую дорожку или был бы назначен в аппарат комитета. Прежде мне этого очень хотелось, не скрою, но, вкусив журналистики, я за эти годы особым почтением проникся к «Искусству кино».

Журнал Людмилы Павловны Погожевой был блистательным. В нем родилась критика, которую я называю критикой «парящей». Вопреки цензуре, опираясь на явления, малоизвестные в кино или, точнее, малодоступные, она сумела реконструировать картину мирового кинопроцесса, отстоять достойное отношение к нашим фильмам, которые не относились к «магистральным». В «Искусстве кино» писали Майя Туровская, Нея Зоркая, Юрий Ханютин — великолепная плеяда критиков. Когда я имел счастье беседовать с Микеланджело Антониони, он, с подачи одного из своих ассистентов, спросил: «А вы помните,

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1999, № 1-5, 7-9.

где была напечатана первая статья обо мне в Советском Союзе?» Я-то не помнил, а вот Антониони не забыл: это было в «Искусстве кино», и мне был точно назван номер журнала.

Конечно, и сотрудников редакции я воспринимал как небожителей. Мне довелось работать с многими из старой гвардии, и могу сказать, что хотя они и «оказались» вполне земными, обычными людьми, но людьми замечательными. И для меня сам факт приглашения в «Искусство кино» был честью, радостью.

Впрочем, можно было бы найти и основания для скепсиса. Ведь журнал стал опальным, ушла Погожева, за ней ушли многие редакторы. Но оставалась Нина Игнатьева, оставался Лев Рыбак, оставался, что было главным для меня, Миша Сулькин, с которым я был более близок. Суркова я не знал.

Он появился в кино еще в романовские времена, руководил сценарной коллегией, был советником председателя Госкино. К стыду своему, я не читал ни одной из его статей, книг. Слышал о нем преимущественно плохое. Например, Боря Бланк, мой приятель с институтских времен, вспоминал, что во времена работы Климова над «Агонией» Е.Д.Сурков частенько писал тому личные записки, предостерегая, направляя, советуя, а потом копии этих личных записок оказывались в ЦК. Говорили даже о какой-то психической болезни Суркова, мол, он лает, забравшись под стол. Серьезнее предостерег меня Р.Н.Юренев: «Армен, имейте в виду, что у этого человека напрочь атрофированы такие свойства, как нравственность и честь».

И все-таки, все-таки мне очень хотелось в «Искусство кино».

И вот удивительно. Семь лет я работал в Бюро пропаганды, шесть с небольшим — в журнале «Советский фильм» и помню эти годы как целую жизнь. Двенадцать лет работы в «Искусстве кино» воспринимаю сейчас как один миг, достаточно стремительный. Может быть, дело возраста: был моложе, больше впечатлений.

Общение с Сурковым состояло из приятия и неприятия, из сближений и достаточно резких размолвок, из внутренней даже не ненависти, а усталости от этого человека и эпизодов безусловного им восхищения. Я объясню это ответом на вопрос Евгения Даниловича, который он задал мне после просмотра «Сталкера». «Сталкер» проходил очень тяжело, хотя все знают о том, что Тарковскому позволили заново переснять картину на основании его заявления о техническом браке. Один из режиссеров, член коллегии Госкино, говорил мне: «Армен, ну ты объясни, что это такое. У меня впечатление, будто меня через какую-то грязную помойную трубу протащили».

И вот на фоне и в пылу подобных разговоров Сурков спросил: «Ну хорошо, Армен Николаевич, вы считаете, это искусство?» Я отвечаю: «Конечно». «А дальше, — заметил он, — все, что угодно». Эти слова я поставил бы эпиграфом к моему рассказу о Суркове.

Евгений Сурков — личность? Крупная личность? Блистательная личность? Да, да, да — отвечаю я на эти вопросы. И добавляю: а дальше — все, что угодно. Замечу сразу, я не биограф Суркова и не ставлю перед собой задачу точно восстановить весь его творческий и жизненный путь. К тому же флер неопределенности, недосказанности — это в стиле Евгения Даниловича. Я суммирую то, что слышал от него самого. И связь с Нижним Новгородом, с Волгой. Интеллигентная, почти чеховская семья. С другой стороны, какие-то упоминания о латышских корнях. Он довольно долго был близок к Театру Моссовета, к коллективу Завадского, сопровождал театр и в годы его пребывания в Ростове-на-Дону. Когда Сергей Федорович Бондарчук поздравлял Суркова с 60-летием, он с восторгом вспоминал лекции, которые Евгений Данилович читал студентам предвоенного Ростовского театрального училища. Сурков, в свою очередь, тоже говорил, что помнит Бондарчука-студента, его увлеченность лекциями.

При этом даже в сборниках трудов Евгения Даниловича я не обнаружил ни одной статьи, которая бы сделала погоду в критике, могла бы претендовать на роль события в общественной мысли. В основном это была критика, которую он сам называл сервильной, она была крепко связана с какими-то событиями процесса и достаточно внятно и талантливо их восстанавливала. Будь то очерк памяти актера или актрисы, будь то рецензия в «Искусстве кино» и в других изданиях. У меня создалось впечатление, что работа Суркова на разных админи-

стративных и полуадминистративных постах, его преподавание в Академии наук, в Академии общественных наук, первый его переход во ВГИК, где он выпустил несколько мастерских, компенсировали годы его молчания как критика. В основном авторская деятельность Суркова развернулась при вступлении его в должность главного редактора «Искусства кино».

Ходили легенды о его характере, многие тянулись через десятилетия, и не все были адекватны. Сразу хочу оговориться — не видел, не слышал Суркова лающим. Равно как и не слышал Суркова, пафосно рассуждающим о том, что он «золотое перо» партии (пустили такую утку со ссылкой на него самого). Неправда, это совершенно не в характере Евгения Даниловича. Мне он рассказывал версию о «золотом пере» достаточно иронически, утверждая, что Дмитрий Алексеевич Поликарпов, знаменитый в свое время заведующий отделом в ЦК, как-то сказал: «Ну ты — золотое перо партии». Сурков это процитировал мне в разговоре с удовольствием, но без самовозвышающего пафоса.

Хотя многие из кинематографистов относились к нему со знаком минус, я ни от кого не слышал, что Сурков вел себя недостойно, скажем, в годы борьбы с космополитизмом. Сам он вспоминал эти годы как наблюдатель, как свидетель. Не могу также сказать, что Сурков приложил руку к потоплению какого-то кинопроизведения в период нашего с ним сотрудничества.

У него были личные приязни и неприязни. Например, когда «Литературная газета» ловко поддела Любимова (с которым у Суркова, по-моему, были давние недобрые отношения), цитируя парижские газеты (а это было во время гастролей театра), где говорилось о том, что актеры чуть ли не распределяют свой доход, Сурков, восхитившись тем, как прищучили Любимова, даже послал в «Литературку» поздравительную записку. Вот это Сурков. Но сам он никуда не писал, от него до поры до времени нельзя было ожидать какого-то проявления подлости.

У него был отменный вкус, он был блистательно образован, и когда именно эти свойства его личности сливались с возможностью обратить их на достойный предмет исследования, результаты были превосходны. Перечитайте сейчас его рецензии, например, на фильм «Три дня Виктора Чернышева» Е.Григорьева и М.Осепьяна или на фильм «Лютый» Толомуша Океева — это просто замечательные критические работы. Я не верю, что ему нравились фильмы Герасимова, Юткевича, однако он писал и о них. И тогда свойства его дара, его воспитания и образования служили нарядной и тяжеловесной декорацией для сокрытия неуважения или равнодушия к тому, о чем он пишет. С этой же целью, когда что-то для него самого было небесспорно или он понимал, что официальная оценка того или иного произведения была явно завышена, он, как бы оберегая честь мундира критика, аналитика, прибегал к способу, который Ильф и Петров называли «возбуждать ярость масс». В подшивках журнала можно обнаружить огромное количество «общественных» откликов. Снимается, например, документальный фильм о Леониде Ильиче Брежневе — на страницах «Искусства кино» отклики. Появляется фильм «Москва слезам не верит» — Сурков откликается на него, собрав в редакции «круглый стол» с участием «лучших людей» Фрунзенского райкома партии, после чего пишет эдакую победную реляцию Ермашу: «Филипп Тимофеевич, мы победили, фильм поддержан трудящимися нашего района. На дискуссии выступило столько-то, среди них — передовые рабочие, даже один Герой соцтруда...» Чего больше в этом — иронии или совершенно бесстрашного расчета на то, что начальству это нужно, начальство это проглотит?

Кстати, он знал досконально, что́ начальство проглотит, а что́ нет. Помню, как он заставил меня уламывать Андрея Смирнова убрать матерщину в сценарии «Рябина — ягода нежная»[1] (журнал его напечатал). При этом убежденно обещал: «Вы скажите ему, что это очень талантливый замысел, очень нужное направление в нашем кино, мы его обязательно поддержим». Поддержки, конечно, не последовало, поскольку начальство все равно осталось фильмом весьма недовольно.

[1] Фильм вышел под названием «Осень».

Он также очень любил использовать молодых авторов или сотрудников редакции для решения идеологических задач. Прежде я не слышал о том, чтобы Сурков кого-то погубил или что он был инициатором проработочной кампании, но до моего прихода в редакцию (это тоже был такой знак предостережения) был случай, когда его игра оказалась совсем не безобидной. Я имею в виду статью «Классика на марше» Димы Шацилло — тогда молодого и одаренного, но потом несостоявшегося критика, который по непонятным причинам как-то потерял себя и рано ушел из жизни, — написанную под диктовку или под правку Суркова (а редактор, правщик Евгений Данилович был гениальный). Это была размашистая, проработочная статья, главным объектом которой стал Виктор Демин, в одной из своих работ написавший, что Чапаева убила его человечность. Сурков, конечно, этого стерпеть не мог — как же так, а где классовый подход, где законы революционной морали, что это за абстрактная человечность или бесчеловечность? Я думаю, что его, читающего в подлинниках Гёте, Гейне, вообще человека с изощренным, богатейшим кругом чтения, столь примитивно вопросы классового подхода не волновали. Но надо было, надо, потому что такого утверждения, которое позволил себе Демин, начальство не проглотит.

Иногда у меня закрадывалось сомнение, а существует ли для Евгения Даниловича как объект уважения само понятие — советская культура, советская литература, советская драматургия. Безусловно, он очень любил театр. Но опять-таки, мне кажется, он больше любил людей театра. В последние годы его театральные дружбы, привязанности были связаны с семейными обстоятельствами. Да, театр он действительно любил, я бы сказал, булгаковской любовью. В его сборниках статей можно обнаружить имена, которые даже не все театроведы помнят. Он видел многих, со многими встречался, о многих рассказывал.

Евгений Данилович очень любил драматурга Н.Ф.Погодина. Я не слышал от него иного имени, произносимого с таким же уважением, с таким же восхищением. Но вот что удивительно, он никогда не говорил о пьесах Погодина. Только однажды при мне в беседе с Виктором Сергеевичем Розовым он заговорил о проблеме погодинских финалов. Он считал, что финалы никогда не удавались Погодину. И добавил, что Погодин слишком часто повторял фразу: «Я им бросил кость». Слишком, мол, он много костей набросал тем, кто этих костей ждал. Он не оценивал пьесы с нравственной, художественной, даже политической точки зрения. И любил он Погодина вне зависимости от его драматургического дара и драматургического наследия, ценил его проницательность. «Представляете, какой это был умный человек! — говорил он. — На третьей-четвертой минуте разговора Погодин понимал все, что вы хотите ему сказать. И смотрел на вас так проницательно, что разговор дальше было трудно продолжать».

Общаясь с Сурковым, я думал, что есть, наверное, у него какая-то потаенная жизнь, обустроенная книжными полками в его квартире, жизнь, где он находит отраду, черпает вдохновение, оттачивает свой дар. Да, его образованность, талант помогали строить эдакие своеобразные декорации, загораживающие подчас равнодушие к тому, о чем он писал. Да, эти декорации строились из материала блистательного. Я вспоминаю его рецензии на «Сюжет для небольшого рассказа» С.Юткевича (у них был период дружбы, Евгений Данилович счел нужным с ним дружить), на фильм С.Герасимова «У озера», и было интересно понять даже не его отношение к картинам (естественно, он делал вид, что хорошо относится), но его сопутствующие рассуждения о творчестве Чехова, об эпохе, на фоне которой это творчество развивалось и состоялось. Притом он не очень-то и дорожил словом написанным, хотя, повторяю, был въедлив в редактуре и переписывал не только чужие, но и собственные статьи по многу раз (это всегда было мучение, когда журнал сдавался в набор). Однажды он мне рассказал, смеясь, как, еще будучи относительно молодым критиком, написал рецензию на мхатовскую редакцию «Дяди Вани» 40-х годов, где критически оценивал исполнение роли Астрова Борисом Ливановым. А утром, открыв газету, прочел, что Ливанов справился с ролью блестяще. Такие вещи его не угнетали. И я думал в этой связи: а ради чего он вот так нескладно устроил свою жизнь? Точно, не ради материальных благ. К деньгам он относился достаточно легко.

Есть его собственная версия на сей счет, которую он никогда не формулировал, но выдвигал очень ощутимо, так, чтобы все это поняли и почувствовали, что он, мол, кидает кости, но ради того, чтобы иметь право сказать свое. Вот, предположим, мы сегодня горячо откликаемся на фильм о Брежневе или на книгу Брежнева, а завтра мы поддержим Тарковского.

У Суркова были две искренние привязанности, если говорить о киномире, — это А.Тарковский и Г.Козинцев. С Тарковским было общение на семейном уровне, а все публикации Козинцева начинались с журнала «Искусство кино». Однажды Сурков сообщил мне радостно: «Знаете, я вчера встречался с Тарковским. Он мне предлагает театр вместе создать. «Я буду, как Станиславский, — смеясь процитировал Евгений Данилович Тарковского, — а вы — Немирович-Данченко». Но много лет спустя, когда Валерий Фомин в одной из своих статей о советской цензуре живописал жизнь Тарковского, он коснулся этих намерений режиссера создать свой театр и процитировал в переводе с немецкого у нас до сих пор неизвестные дневники Тарковского, изданные на Западе, где тот же эпизод был рассказан с крайне нелестными для Евгения Даниловича комментариями.

Такова оборотная сторона медали этой дружбы. Но должен сказать, что во имя Тарковского Сурков совершал поступки. Например, я знаю, что он отстаивал «Сталкера» на коллегии Госкино, и как раз в то время прозвучала фраза: «Признаете, что это искусство? А дальше — все, что угодно».

А вот из разряда «что угодно»: он так и не решился вовремя опубликовать статью в своем журнале к 50-летию Тарковского.

А у Козинцева в последних книжках, письмах встречаются слова по поводу его публикаций в «Искусстве кино»: с болью и даже с брезгливостью он пишет о поправках, которые вынужденно, по настоянию редакции вносил в свои будущие книги, а Е.Д.Суркова просто не упоминает.

Была в характере Евгения Даниловича важнейшая краска — желание постоянно вращаться в верхних слоях общества. Это ему доставляло больше удовольствия, чем казенная дача, паек на Грановского, поликлиника (хотя поликлиника для него всегда была важна, он часто чувствовал себя плохо). В начальственных должностях его привлекала причастность. Причастность к кнопкам власти. Это он очень ценил. Но человек он был весьма и весьма осторожный. По его рассказам, в его жизни был лишь один эпизод, где он оказался вынужденно смелым. Работая в Главреперткоме, он подписал афишу спектакля в Малом те-

Время «ИК». С В.Давыдовым и О.Ефремовым

атре, где героем пьесы был Сталин в исполнении Алексея Денисовича Дикого. Дикий играл Сталина без акцента. Это вызывало много волнений, споров среди тех, кто принимал спектакль. Не подписывать афишу было нельзя, подписать — опасно, а потом сотрудники Главреперткома узнали, что сам Сталин приезжал на спектакль, и было три дня томительного ожидания, после чего стала известна сталинская оценка: актер Дикий играет правильно, акцент, национальность в данном случае не имеют значения. Подобные «приключения» Сурков весьма ценил. Причем он не хотел, чтобы его обязательно любили, почитали, уважали. Но он хотел, чтобы его чувствовали. Чтобы его присутствие в этом мире постоянно давило, я настаиваю на этом слове, давило на людей.

Я наблюдал катастрофический день в жизни Евгения Даниловича Суркова, когда, если мне память не изменяет, на IV съезде кинематографистов его обшикали и согнали с трибуны. Убила-то его не ненависть, не неприятие, а нежелание зала его слушать. Мы тогда гуляли по двору Кремля, и мне казалось, что этот провал на съезде — только начало. У Суркова началась череда проколов в его системе.

А сама система была и сложна, и проста. Поначалу ее как-то очень трудно было угадать, уловить. Во-первых, конечно, в основе всего лежал несомненный магнетизм личности. Разговаривая с ним на любую тему, от бытовой до самой высокой, вы чувствовали и силу интеллекта, и силу проницательности этого человека. Но с ним всегда было непросто, особенно если надо было решить какой-то вопрос. Понять его мнение было еще сложнее.

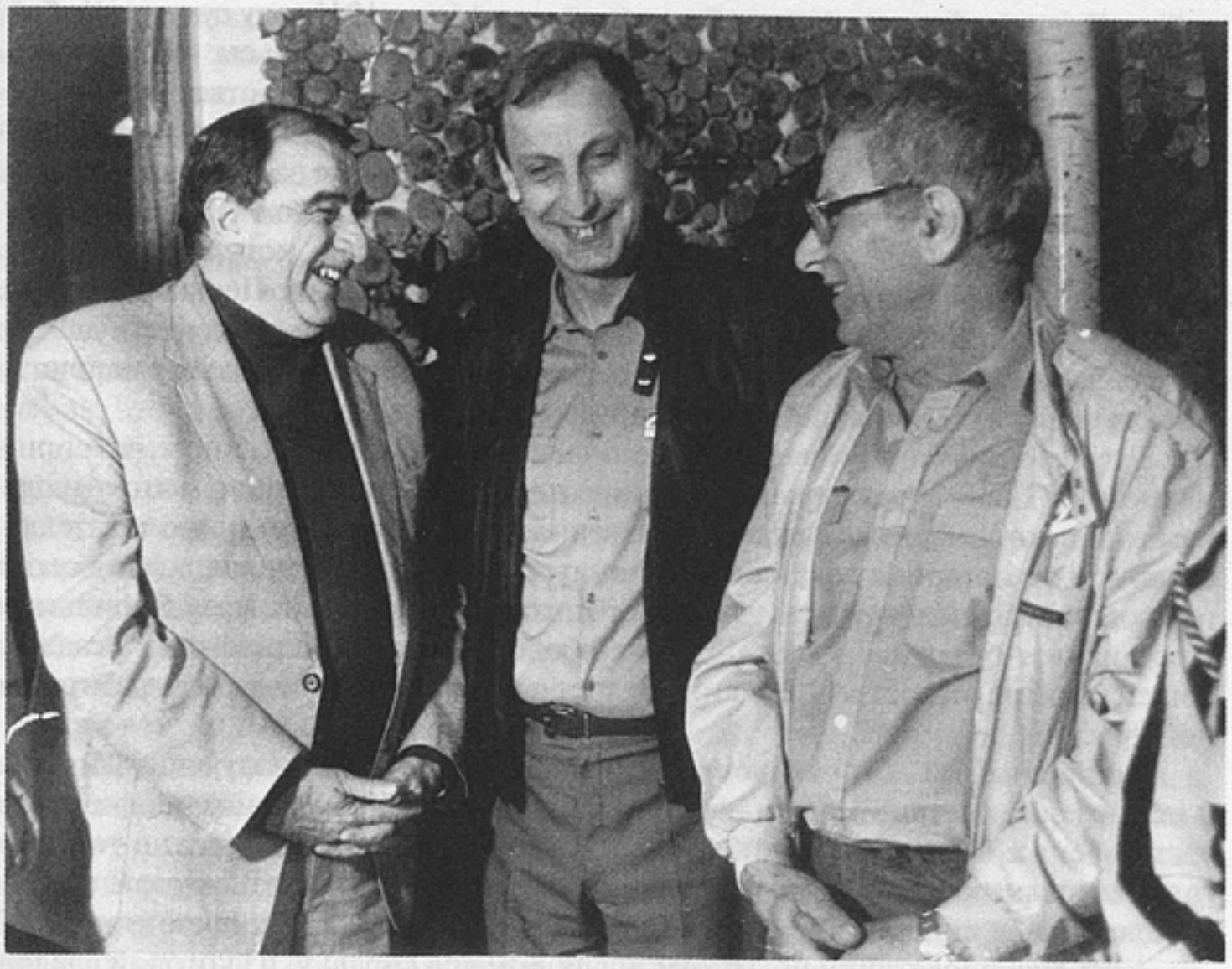
Даже когда он болел, он очень охотно принимал сотрудников редакции, иногда авторов у себя дома. Ореол хозяина прекрасно поставленного дома оказывал сильное воздействие на посетителя. Иногда он допускал то, что казалось на первый взгляд мелочностью. Однажды, когда он отдыхал в Барвихе, он устроил истерику по телефону, узнав, что Ольга, его дочь, приедет к нему не на «Волге», а на «Москвиче»-пирожке. Это, конечно, был бы удар по репутации, удар по комфортности самочувствия. Тогда я представления не имел о том, что такое эта Барвиха, — ближе забора я к этому заведению не подходил, но вот сейчас, когда я диктую эти строки в Барвихе, я уже лучше понимаю Суркова.

Порой он мог затеять странную игру без правил и даже без реального результата. Например, почему-то он решил не печатать сценарий Эдуарда Володарского и Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих», по которому Никита Михалков поставил свой дебютный фильм. И папа упрашивал, и Никита звонил, и резкие были разговоры, и ласковые — нет, сценарий в «Искусстве кино» так и не появился. Он не был хуже того, что печаталось в журнале в тот же период, но вот Евгений Данилович Сурков отказался опубликовать сценарий Никиты Михалкова. Это производило впечатление на окружающих.

Или в свое время Миша Козаков дождался первой о себе большой книги, написала ее Элеонора Тадэ в серии об актерах, которую выпускало издательство «Искусство». Ну книга как книга, журналистский очерк с киноведческим уклоном. Сурков поручил сотруднице журнала написать отрицательную рецензию. Причем неадекватно отрицательную. Козаков возмутился, прислал в редакцию письмо автору рецензии. На письмо отвечал уже сам Сурков и в изысканно резких выражениях выпорол, как он говорил, Михаила Козакова. Зачем, почему? Как говорится, знай Суркова, помни о Суркове.

Как-то он приехал с писательского пленума, и я спросил его: «Евгений Данилович, что вы так быстро сбежали?» «А что там сидеть? Куда надо, выбрали, где надо, упомянули, а остальное там неинтересно». Или вот что еще он однажды придумал. Когда дошли слухи, что на него обижен Чингиз Айтматов и вообще что-то такое нелестное говорят о нем киргизские кинематографисты, он сразу же отправился во Фрунзе. Дел там никаких не было, повод он даже не искал, он просто полетел, сообщив предварительно через Госкино Киргизии, что прибудет на два дня. И вернулся с результатом, которым был чрезвычайно доволен: на аэродроме его встречали все ведущие кинематографисты Киргизии во главе с Чингизом Айтматовым.

Впрочем, методы его самоутверждения не всегда были безобидными. Я имею в виду эпизод несостоявшегося вступления в партию Нины Александровны Игнатьевой. Нина Игнатьева, талантливый критик и очень хороший че-



В Тбилиси с Г.Цулая и П.Тодоровским

ловек, всей душой, жизнью, биографией прикипевшая к «Искусству кино» еще во времена Погожевой, в свое время колебалась, не уйти ли ей вслед за Погожевой, но, как и сейчас, не много было мест, куда бы можно было уйти. И когда Сурков после периода некоей борьбы в редакции и наивных попыток ветеранов «Искусства кино» сбросить его предложил ей начать работать с чистого листа, она согласилась. И работала, вместе с нами со всеми подчиняясь Суркову и достаточно удачно сохраняя себя, свою репутацию, свое реноме.

Через несколько лет он вдруг стал преследовать Нину, как, знаете, зверя на охоте, предложением вступить в партию. Кинематографическая Москва зашумела, зашепталась при этом известии. А Нина Александровна искренне страдала, я представляю, сколько она и бессонных ночей провела, и слез пролила, потому что это совершенно противоречило ее мировоззрению. Но Сурков был неумолим и неотвратим. То посулами, то угрозами, то ссылками на какие-то высшие соображения, то адресуясь к чьему-то таинственному мнению наверху, он все время сжимал удавку на ее шее. И вот чудо — как только Нина Александровна сказала «да», как только Сурков об этом радостно сообщил всем, он сразу все забыл, как будто ничего и не было.

Был случай, когда Сурков не отказал себе в удовольствии подмять и меня. Он соблазнил меня предложением написать большую статью к 50-летию СССР о возникновении новой исторической общности — советского народа, — которая, до сих пор убежден, все-таки существовала, хоть мы сейчас это и отрицаем. И мне это было интересно. Это была, может быть, одна из самых серьезных в моей жизни работ, потому что объектами исследования были фильмы Василия Шукшина, Генриха Маляна, Отара Иоселиани. Кстати, в этой моей статье впервые в московской прессе в полный голос дана была позитивная оценка «Листопада». Но Сурков с каким-то иезуитским сладострастием вписал мне — а я это, увы, принял — во вступление цитаты из доклада Брежнева и, естественно, восторженную оценку мыслей нашего тогдашнего генсека. Мне он говорил: «Армен Николаевич, не сопротивляйтесь, вас могут обвинить в небрежности».

Но при всей видимой сложности его системы в основе ее лежало в общем-то достаточно упрощенное представление о человеке, которого можно соблазнить, купить, продать. Я убедился в этом, когда в 1975 году мы готовили номер к годовщине Победы, естественно, обдумывали его план, прикидывали, из каких материалов он мог бы состоять, и я предложил: «Евгений Данилович, да-

вайте сделаем публикацию о том, как советское кино в 1941 году сумело так быстро перестроиться и просто с колес перейти на военные рельсы. Ведь это довольно любопытно сейчас с точки зрения производства». Он ответил: «А чего тут любопытного? Просто боялись, что разбронируют и отправят на фронт, поэтому все старались». До сих пор помню это поразительное замечание, красноречиво говорящее о его отношении к людям. Может быть, это отношение и было причиной его нескольких достаточно крупных проколов, которые он сам себе не мог объяснить или объяснял достаточно примитивно. Первый связан с публикацией статьи Юрия Богомолова «Грузинское кино: отношение к действительности», которая вызвала явную и даже демонстративную волну неприязни к журналу и к его главному редактору.

Тут надо объяснить предысторию появления статьи. Дело в том, что примерно в 1977 — 1978 годы грузинское кино переживало спад, причем это отнюдь не было закономерным явлением. Наверное, не надо напоминать читателю, знакомому с историей советского кинематографа, что грузинское кино всегда находилось под подозрением у начальства, хотя все понимали, что без фильмов Иоселиани, Абуладзе, братьев Шенгелая, более молодых Квирикадзе и Эсадзе в общей палитре отечественного кино недоставало бы существенной выразительной краски.

На тбилисской — как, впрочем, и на любой другой — киностудии работали и режиссеры, которых можно назвать «вторым эшелоном». Снимали фильмы, часто очень симпатичные, не более того. И вот так случилось, что в течение года несколько картин такого сорта как бы представили всесоюзному зрителю — а стало быть, и кинематографической общественности — грузинское кино.

А тут еще прокатчики подготовили для Ермаша справку, из которой следовало, что зрители очень плохо смотрят грузинские фильмы. Кстати, любопытная деталь (я видел эту справку): в республиках Прибалтики грузинские картины собирали значительно больше зрителей, чем в самой Грузии. И вот однажды на коллегии Ермаш бросил реплику: дескать, носимся мы с грузинским кино, а ведь народ-то его смотреть не хочет. Куда же, мол, они идут-то?

Уверен, что эта реплика Ф.Т.Ермаша, услышанная членом коллегии Е.Д.Сурковым, и послужила толчком к организации этой статьи.

Почему за это взялся Юрий Богомолов, я не знаю. Знаю только, что он очень переживал всю ситуацию по выходе статьи, когда возник уже совершенно определенный резонанс. В общем-то, писал он о фильмах, каждый из которых, наверное, критики заслуживал, но все дело в том, что за скобки было выведено великое современное грузинское кино. Такая аранжировка статьи, начиная от заголовка «Грузинское кино: отношение к действительности» и заканчивая редакционной репликой, которая, несомненно, варьировала слова Филиппа Тимофеевича Ермаша, создала ощущение тенденциозного проработочного документа.

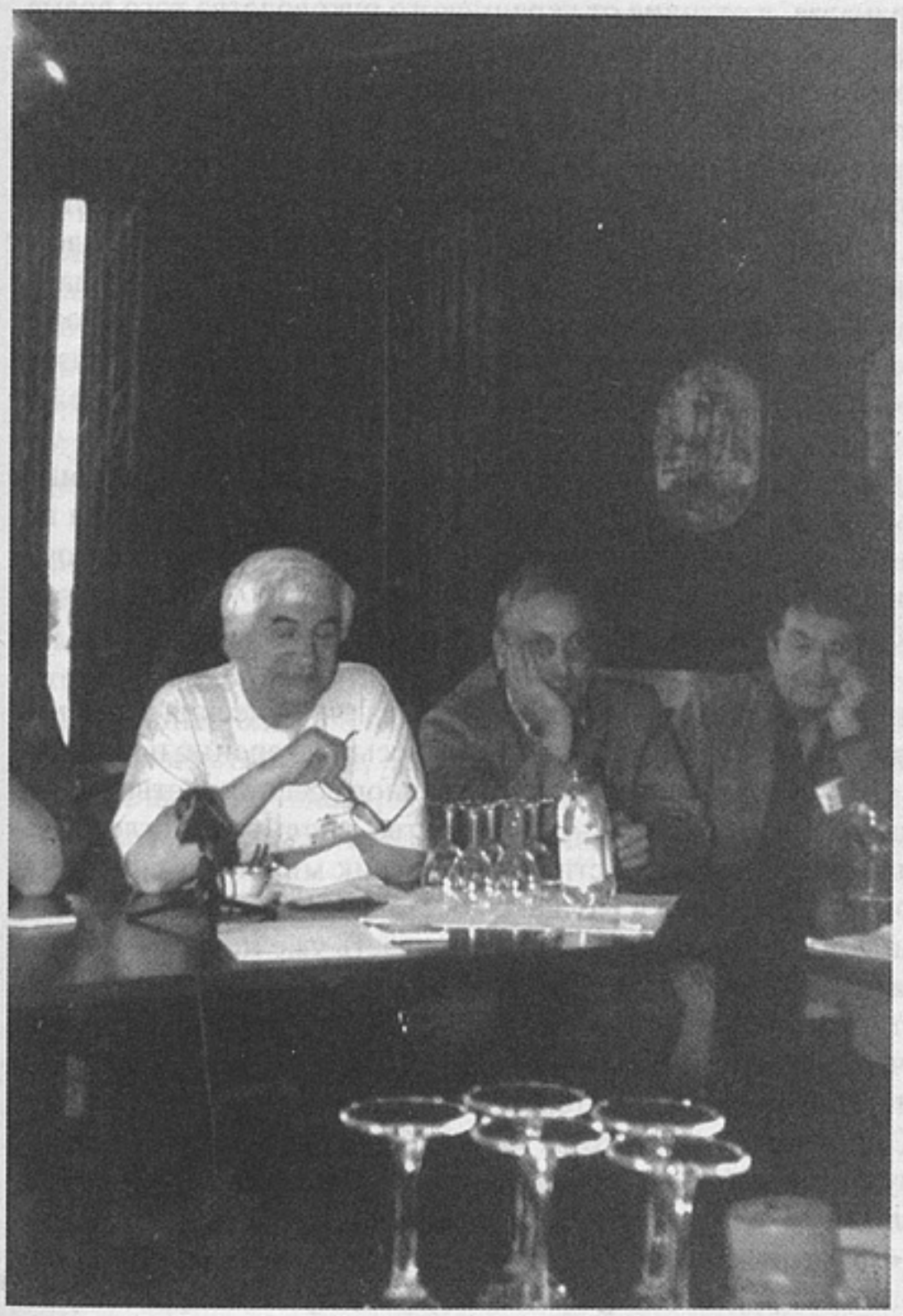
Скандал не замедлил возникнуть. Р.Чхеидзе был в ярости. Встревожились Л.Кулиджанов и А.Караганов. Скоро к нам приехала большая — девять человек — делегация грузинских кинематографистов во главе с Эльдаром Шенгелая и Корой Церетели. «Круглый стол» в редакции больше напоминал какие-то дипломатические переговоры с пожеланиями понимать друг друга, с заверениями в добром взаимном отношении. Завершилось все с грузинским изяществом. Эльдар Шенгелая сказал, что у него день рождения, и предложил всем выпить грузинского коньяку. На том и порешили. Но, как оказалось, не закончили.

В апреле 1980 года был назначен выездной секретариат Союза кинематографистов СССР в Тбилиси. Евгений Данилович любезно предложил мне поехать туда. Все-таки, может быть, люди вернутся к вопросам, адресованным журналу, надо будет ответить. Чудная тбилисская весна для меня обернулась абсолютной чернотой. Сколько ругани, сколько презрения было вылито на мою голову, поскольку я представлял журнал! Причем, надо еще отметить, что грузины хорошо организовали этот секретариат, и очень трудно было отделить завтрак от утреннего заседания, обед — от дневного, ужин — от вечернего, и многие были под градусом. Поэтому не буду даже называть персонажи по фамилиям, но все «несли» журнал, «несли» Суркова так, что иногда я задавал себе воп-

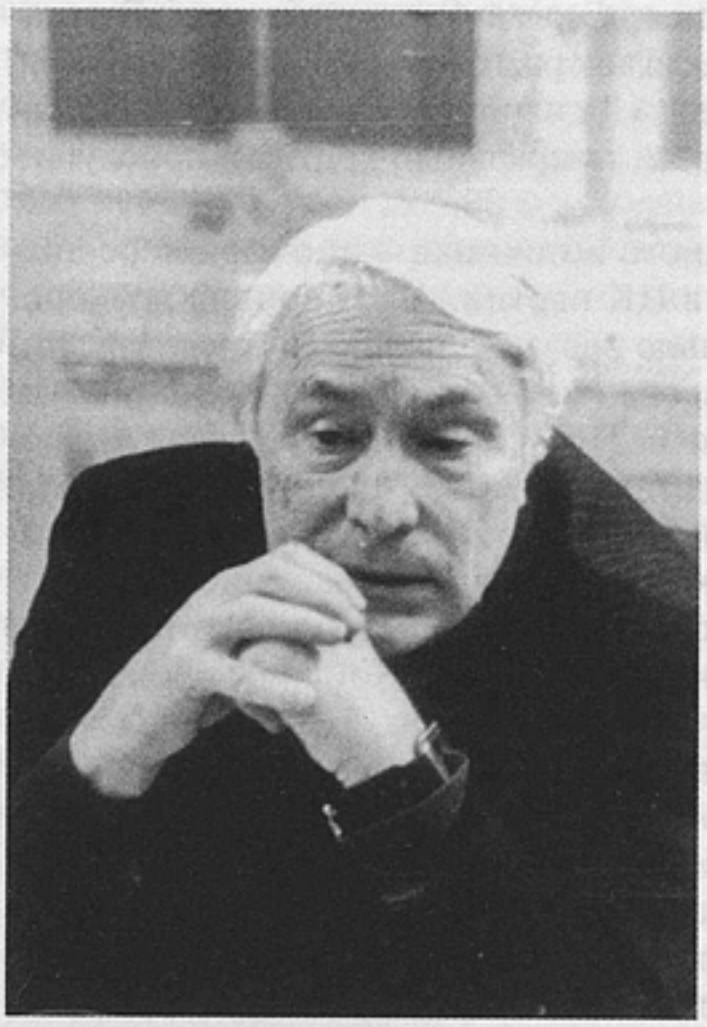
рос: «Как я теперь вернусь в Москву?» Даже Сергей Аполлинариевич Герасимов, который тоже был там, сказал: «Нельзя так разговаривать с художниками, это тон недостойный». Лиознова говорила: «Да наплюйте вы на этот журнал». Кто-то утверждал, что Сурков — это средний театральный критик и прислушиваться к его мнению не надо.

Сурков, конечно, знал — и не из одного источника — и о характере дискуссий, и о встрече с Э.А.Шеварднадзе в ЦК партии. А тот принял по-королевски — не то слово, по-братски не только нас, но в первую очередь грузинских кинематографистов. Он со всеми был на «ты», всех знал по именам. Когда я ему представлялся и сказал о публикации в «Искусстве кино»: «Эдуард Амвросиевич, это статья дискуссионная», — он стал говорить, что о грузинском кино нельзя так судить. Если в Москве считают, что оно слабо отражает современность, то для грузин их кино — это самое острое и горячее отражение современности, это оздоровление обстановки в республике (прошло семь лет после его воцарения), и партия грузинское кино никому не отдаст. Когда мы прощались, я сказал: «Эдуард Амвросиевич, извините, если что не так». Он улыбнулся той улыбкой, за которую его прозвали потом «серебряной лисой», и ответил: «Ну у вас же была дискуссия».

Так вот, конечно, Евгений Данилович все это знал. Наверное, и от людей, которым я доверительно рассказывал подробности поездки. Он занервничал, а когда он нервничал — особенно в последние три-четыре года нашего сотрудничества — он легко впадал в мелкую пакостность. И мне вдруг говорит: «Тут мне звонил Эльдар Шенгелая и сказал, что вы очень неудачно выступали, что если бы выступили удачнее, то все бы повернулось иначе». Но, увидев мой разъяренно-недоуменный взгляд, он тему свернул и больше никогда этим аргументом не



С Ю.Богомоловым двадцать лет спустя после «грузинской истории»



Евгений Данилович Сурков

пользовался. В конце концов он сказал: «Вы знаете, Армен Николаевич, я ошибся. Я недооценил укорененности грузинского кино в Москве». Так он пытался объяснить себе свое поражение, несомненное и серьезное поражение. Он не сразу понял, что встревожило людей. А судя по всему, все сразу вспомнили напечатанную также при Суркове статью Михаила Блеймана «Архаисты и новаторы», в которой было подвергнуто теоретическому разгрому украинское поэтическое кино, что вылилось в практические запреты снимать фильмы национальной школы. В период работы в «Искусстве кино» я был как-то в Киеве и слушал доклад Большака, тогдашнего председателя Госкино Украины. Я все ждал, как он оценит Параджанова, раннего Юрия Ильенко, фильмы молодого Леонида Осыки. А никак. Просто какой-то этап своего обзора он закончил фильмом Левчука и тут же перешел к фильму того же Левчука, созданному спустя несколько лет. И это очень хорошо помнили и в Москве, и в Киеве.

Конечно, Шеварднадзе, в отличие от украинского руководства того времени, своих не сдал. Да и, как выяснилось, у Ермаша не было никаких директивных намерений. Сурков побежал впереди паровоза, который чуть было его не раздавил. В общем-то, крови как бы и не было. До поры до времени.

Грузинская история Суркова ранила. Он засуетился, чего с ним прежде практически не бывало. Финальным, нехорошим, недостойным его самого поступком (а он, кстати, к моменту ухода из журнала уже был лишен огромной доли сострадания окружающих) была его авторская статья «Анджей Вайда: что дальше?». Я подчеркиваю: авторская, хотя в последний момент Евгений Данилович снял свою подпись, и статья была опубликована как редакционная, что вызвало недоумение и недовольство многих именитых членов редколлегии, вроде Баскакова, Юренева и других.

Это была авторская работа Суркова, которую он довольно долго вынашивал и, можно сказать, выстрадал. В чем же он ошибся? Грузинская и польская акции здесь несомненно связаны. Ему показалось, а может быть, не просто показалось — он был гением собирания тайной информации, — а он уверился в том, что вот сейчас, на рубеже 70 — 80-х годов идеологический курс ужесточится, как в былые времена.

Конец 70-х — начало 80-х годов — время серьезных политических волнений в Польше. Мощное движение «Солидарность» было весьма уверенно поддержано интеллигенцией. С так называемым «кино морального беспокойства» — это была целая программа острых фильмов — государство ничего не могло поделать. Одним из активистов «Солидарности» стал классик мирового кино Анджей Вайда. В 1980 году Сурков летал в Польшу, рассказывал нам, что встречался с Вайдой, но не знаю, почему он не уловил, что власть уже ничего не может сделать, несмотря на введение военного положения, на временное интернирование некоторых активистов «Солидарности». И он, видно, подумал, а может, кто-то ему внушил, что будет очень крутой поворот. А Евгений Данилович и хотел, и умел сохранять себя на любом крутом повороте. Но он не учел того, что уже и в Советском Союзе власть многого не может. Сурков взялся написать не просто проработочную статью (нечто в этом роде я читал только в старых подшивках «Огонька» или «Крокодила» за 1949 год), он взял в качестве сюжета эпизод вручения Вайде «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля за фильм «Человек из железа». Я без иронии говорю, он выстрадал эту статью, потому что

она ему далась нелегко. Он понимал, что́ ставит на кон, что очень и очень рискует. Может быть, поэтому в последний момент, после того как он вычистил, вылизал, вылепил ее перлами типа: «Неужели и сегодня Вайда не понял, какой ценой оплатил он свой успех... что пришлось предать и у кого — любой ценой — искать успеха, чтобы ощутить в тот праздничный, в тот постылый вечер металлический холод «Золотой пальмы» на своих ладонях?» — он все-таки снял свою подпись, но исправить положение уже не мог. Журналом руководил он, и все презрение и негодование, конечно же, было обращено на него. Он лишил себя очень важного фактора — сочувствия, поддержки. И с ним режим поступил так, как он поступал с другими. Много тогда говорилось о том, что его отставка несправедлива, ну подумаешь, дочь вышла замуж, уехала в Голландию... А я вспоминаю, например, как наш сотрудник Володя Ишимов, обнаруживший, что в Лондоне живет его двоюродный брат, собрался к нему в гости, и Сурков, собрав партгруппу, хотя Ишимов и не был членом партии, устроил жестокое поименное голосование: все должны были чуть ли не расписаться, что они берут на себя ответственность за то, что Володя Ишимов поедет в Лондон. Бумеранг вернулся к самому Суркову.

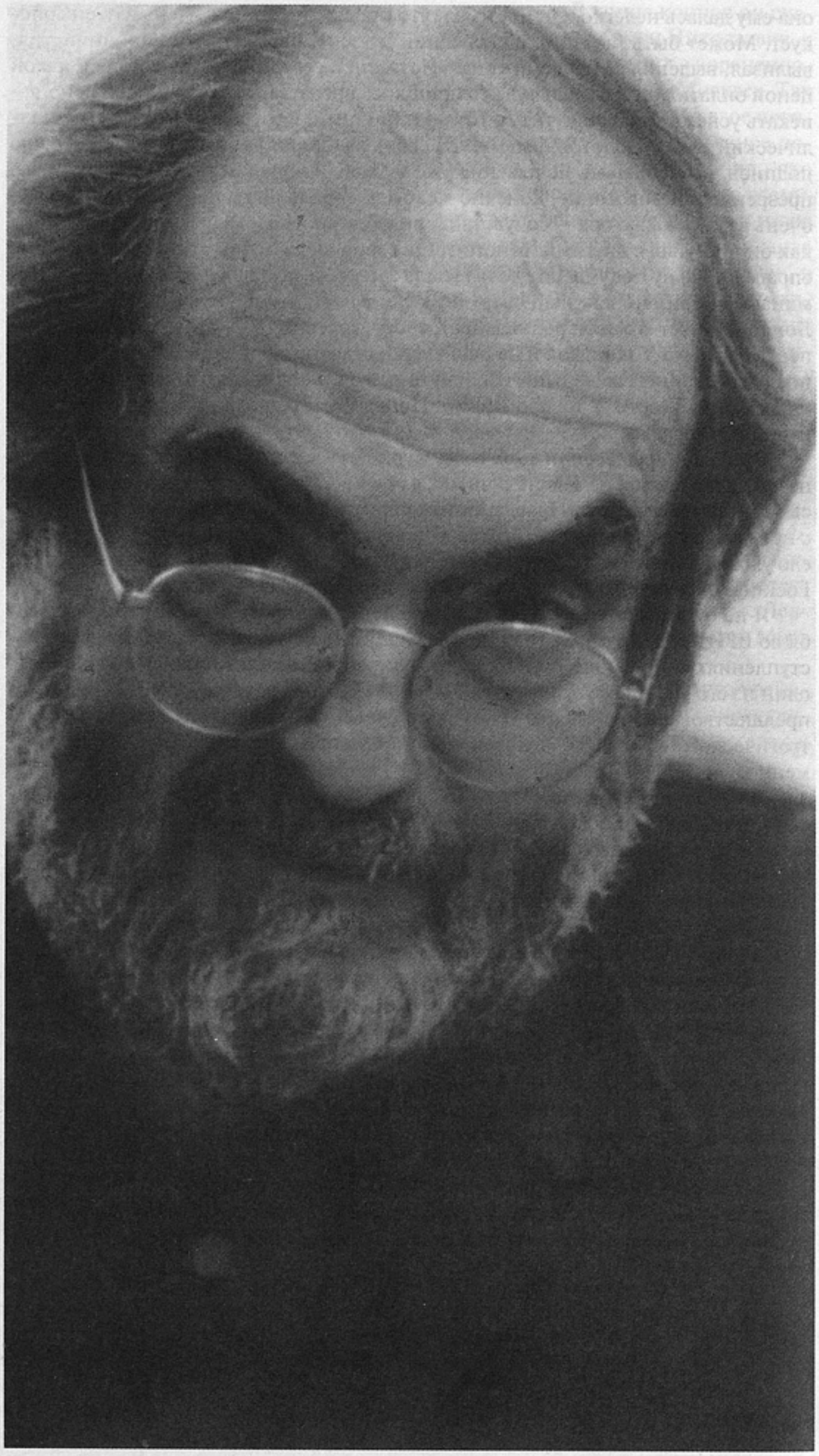
Это случилось весной 1982 года. Сурков был отправлен на пенсию. Я был назначен на его место. Расстались мы, в общем, достаточно дружелюбно, он посылал мне телеграммы. Правда, потом общение угасло, потому что справиться с нотками мелкого провокаторства в общении со мной он не смог. И мне надоело уходить от его вопросов — совсем ли с ума сошел Ермаш, действительно ли Госкино окончательно развалило наш кинематограф? — и так далее.

Я не буду рассказывать о последнем периоде Суркова. Он как-то обрел себя во ВГИКе, даже в 1986 году принял участие во вгиковских студенческих выступлениях на стороне бунтарей, требуя реорганизации вуза, но, как сказал один из его учеников, это была попытка удержаться на подножке. Не знаю, что предшествовало его смерти. Но ушел человек огромного таланта, огромного трагического масштаба, человек и привлекательный, и страшный одновременно.

И все же между уходом Суркова с поста главного редактора «Искусства кино» и из коллегии Госкино, стало быть, из руководства кинематографией, и его уходом из жизни довольно длительная дистанция. Я имею в виду дистанцию не временну́ю, а дистанцию смены понятий, смены стиля жизни, смены приоритетов. Я думаю, если действительно Евгений Данилович расстался с жизнью добровольно, то это было связано с нежеланием дальше болтаться на подножке поезда. Хотя, надо сказать, после ухода из журнала он не потерял себя, набрал одну из самых интересных творческих мастерских во ВГИКе, заметно выступал в печати на театральном поприще. Поэтому его уход все же остается загадкой.

Как ни парадоксально покажется то, что я сейчас скажу, как ни противоречиво в связи с тем, что говорил раньше, но Сурков все-таки по натуре был фигурой плохо приспособленной и пригодной к эпохе застоя. Он был бы более уместен в контексте громких кампаний, идеологических разборов, он сам их пытался провоцировать в акциях, которые я вспомнил. А тогда нужен был покой, внешнее благополучие, формула «с одной стороны и с другой стороны» стала главенствующей, в частности, в области идеологии партии. Поэтому громкие акции Суркова, выступления не только публичные, но и кулуарные, да и скандальный характер его отношений с людьми — все было уже как-то неловко, неуместно.

Продолжение следует



Стэнли Кубрик. 1928 — 1999

4 марта 1999 года, через четыре дня после окончания работы над монтажом фильма «Широко закрытые глаза», умер Стэнли Кубрик. Есть несколько общеизвестных характеристик, касающихся Кубрика. Он — режиссер, который поляризовал общественное мнение. Для одной части зрителей (в том числе профессионально-киношных) он скучен, маловразумителен, претенциозен; другая считает его открывателем новых горизонтов визуальной выразительности и проводником в область неизведанных миров.

Он — педант, безумный перфекционист, годами отделывающий каждый свой опус. В его послужном списке всего пятнадцать фильмов (в том числе короткометражные). Но чтобы понять его масштаб, довольно назвать три — «2001: Космическая одиссея», «Механический апельсин», «Лолита». Возненавидев свою раннюю картину «Страх и желание», он скупил все копии, чтобы никто и никогда не смог увидеть это творение. Достаточно вспомнить, что в «Сиянии» он использовал всего один процент отснятого материала. Чтобы далеко не ходить за примером, вспомним: премьера «Широко закрытых глаз», держа в напряжении поклонников, откладывалась в течение почти трех лет, пока наконец не состоялась в середине июля.

Он неуживчивый и бескомпромиссный диктатор, ни в грош не ставящий чужие авторитеты. Мечтая экранизировать «Маятник Фуко» Умберто Эко, он отказался от постановки, не желая уступить автору романа право написать сценарий.

Он всегда пребывал в плену навязчивых идей — война и дегуманизация человечества и человека — и образов, бесконечно снимая лабиринты и коридоры, обязательно включая в каждый фильм эпизод в ванной комнате, часто используя число 114, а в области техники съемки предпочитая симметричную композицию планов, длинные наезды и отъезды камеры, сверхкрупные планы лиц персонажей, искаженных сильной эмоцией.

Он, безусловно, войдя в историю кино по меньшей мере с «Космической одиссеей», которая неизменно включается во все списки лучших фильмов всех времен и народов, заметно совершил гражданский подвиг, равновеликий его творческим заслугам. В 1960 году он настоял на том, чтобы имя Далтона Трамбо, выдающегося сценариста, занесенного в «черный список» и фигурировавшего только под псевдонимом, было внесено в титры «Спартака». Так было покончено с наследием маккартизма.

Он был затворником, редко давал интервью и, по-видимому, единственный раз появился на экране, позволив своей дочери Вивиан заснять на пленку рабочие моменты «Сияния».

Книга Джона Бакстера, пожалуй, самого видного биографа Мувиленда, вышла в свет незадолго до смерти Стэнли Кубрика. Она рассказывает об этом легендарном и скандальном режиссере максимально откровенно как о человеке из плоти и крови и глубоко компетентно как о режиссере и, вероятно, поможет каждому читателю сложить свой образ последнего гиганта века кино.

Нина Цыркун

ДЖОН БАКСТЕР

Стэнли Кубрик. Биография

Разгар лета в Америке. Дуайт Д. Эйзенхауэр, милостью Божией президент Соединенных Штатов, только что добавил к ним еще один — сорок девятым штатом стала Аляска. Фидель Кастро захватил контроль над Кубой, Далай лама спасся бегством из Тибета. Никита Хрущев — премьер Советского Союза. Он собирается посетить Штаты — но не «Диснейленд»: по мнению принимающей стороны, это слишком опасно. Автоматический космический зонд «Луна-2» осуществил первый контакт человечества с Луной, врезавшись в ее поверхность. Популярные фильмы — «Бен Гур» Уильяма Уайлера, «К северу через северо-запад» Альфреда Хичкока и «Некоторые любят погорячее» («В джазе только девушки») Билли Уайлдера. Элвис Пресли отбывает армейскую службу в Германии, поэтому пластинкой года становится слащавый залихватский шлягер Бобби Дарина по балладе Курта Вайля и Бертольта Брехта о Мэкки-Мессере — подростки называют его «Мак-ножик».

Во всей нашей благословенной Богом стране идет 1959 год — везде, кроме жаркого склона долины Сан-Фернандо в Южной Калифорнии, отделенной холмом от Большого Лос-Анджелеса. Здесь, несмотря на далекий рев ракет на испытательных установках «Рокетдайн корпорейшн» и отзвуки автомобильного движения по Бархэм-бульвару, идет всего лишь 71 год до нашей эры и суетится много народу.

— Если он не отснимет эту сцену по-быстрому, — ворчит кто-то из съемочной группы, — мы поднимем восстание рабов.

Триста человек массовки в грубых домотканых коричневых одеждах разбросаны по травянистому склону под жарким солнцем. На каждом — большая табличка с номером. Все кажутся недовольными. На кране, в двенадцати метрах над землей, висит молодой человек в помятых хлопчатобумажных брюках, белой рубашке с открытым воротом и фуфайке, черноволосый, бровастый, с дымящимся «кэмелом» в руке. Смотрит вниз на место действия. Монотонным бронксским говорком что-то бормочет своему ассистенту, тот подносит к губам микрофон.

Тридцатидвухлетний Стэнли Кубрик — самый молодой из всех, кто становился режиссером этой голливудской киноэпопеи. Кирк Дуглас, звезда экрана и исполнительный продюсер, вручил ему эту должность, уволив к концу первой недели съемок не такого молодого и менее уступчивого Энтони Манна. Воскресные газеты сообщают, что Кубрик, известный только как постановщик малобюджетного детективного фильма «Убийство» и драмы о первой мировой войне «Тропы славы», вдруг оказался во главе постановки с бюджетом в 12 миллионов долларов, с двадцатью семью тоннами платьев, туник и алюминиевых доспехов (выполненных на заказ в Риме) и с солидным составом исполнителей, играющих сенаторов, рабов и диктаторов, — среди актеров были сэр Лоренс Оливье, Чарлз Лаутон и Питер Устинов.

Но если скромный опыт и мешал Кубрику, он не подавал вида. Молодой режиссер уже успел уволить исполнительницу главной роли и привести в ярость Кирка Дугласа тем, что снимал фильм в своем собственном неторопливом темпе. У звезды появилось неприятное ощущение, что он нанял не того человека. Дуглас рассчитывал на то, что юнцом будет легко помыкать, и внезапно оказался во власти решительного и непреклонного режиссера-постановщика, который временами, казалось, мог померяться с ним самим упорством и самомнением.

Тони Кертис, один из ведущих актеров фильма, вспоминает: «У Кубрика был собственный подход к кинорежиссуре. Он хотел видеть лица актеров. Ему

Фрагменты. Публикуется по: B a x t e r John. Stanley Kubrick. Biography. N.Y., 1997.

не нужны были постоянные широкие планы с расстояния в десять метров, он хотел снимать крупные планы, хотел заставить камеру двигаться. Таков был его стиль.

Все подгоняли Стэнли: «Давай быстрее, Стэнли... Нет, так снимать не надо!» А Стэнли отвечал: «Я хочу именно так».

Что раздуло фильм и бюджет на порядок, так это идеи Кубрика относительно интересных мизансцен. Ему хотелось снимать только два плана в день, студия хотела, чтобы он снимал до тридцати двух, поэтому Кубрик пошел на компромисс, согласившись на восемь. Он хотел делать дальние панорамные съемки с большим количеством участников и при этом следить за ведущим актером. Если вы внимательно посмотрите фильм, вы заметите, что он этого добился».

«Не будь Кубрик кинорежиссером, — говорит ведущий актер его фильма «Заводной апельсин» Малколм Макдауэлл, — ему следовало бы командовать вооруженными силами США. Он держит в голове все — вплоть до покупки шампуня. Ничто не проходит мимо него. Он должен следить за всем и вся».

Почему? Прежде всего это свойство характера. Кубрик застенчив. А застенчивость, обернувшаяся из-за высокого прирожденного интеллекта позой бессердечности и пренебрежительности, не так уж редко встречается у художников.

Калдер Уиллингем, соавтор-сценарист «Троп славы», обвиняет Кубрика в том, что ему присущи «почти психопатическое безразличие и холодность к людям — недостаток, который, могу добавить, прискорбно окрашивает работу Кубрика на протяжении всей его жизни. Он не слишком любит людей, они интересуют его, главным образом, когда совершают отвратительные вещи или когда их идиотизм настолько пагубен, что становится жутковато-забавным». Барбара Грин писала о своем кузене, писателе Грэме Грине, в сходных выражениях. «Я чувствовала, что, не считая трех-четырех человек, к которым он был действительно привязан, — говорит она, — остальное человечество было для него подобно массе насекомых, которых ему нравилось исследовать с холодной и ясной головой — так, как ученый мог бы исследовать подопытных животных». У некоторых людей это проявляется только в творческой деятельности.

Кубрик был любящим мужем, преданным отцом двух дочерей и падчерицы и не был лишен чувств привязанности или сострадания. Но публично он проявлял эмоции редко, а демонстрировал их еще реже. Только один человек видел его плачущим на людях, причем это было очень давно.

Умственная и физическая изоляция Кубрика чаще всего была осознанным, волевым актом. Он обожал машины. Его третья жена Кристиан сказала: «Стэнли был бы счастлив, имея восемь магнитофонов и одну пару брюк». С отрочества окруженный кинокамерами, телевизорами и коротковолновыми радиоприемниками, он добивался, не всегда успешно, безупречной их работы. Но в то же время знал, что механизмы могут отказать. Это осознание — ключ к его жизни и работе. Здесь объяснение и того, что он не хотел летать или быстро водить машину, а также того, что он снял фильмы «2001: Космическая одиссея» и «Доктор Стрейнджлав» — фильмы о технических разработках, потерпевших неудачу.

Джек Николсон, сыгравший главную роль в фильме «Сияние» и намеревавшийся сыграть в давно задуманном Кубриком проекте «Наполеон», раньше других понял характер мастера. «То, что человек стремится к совершенству, — говорит Николсон, — вовсе не означает, что он к нему близок». Но стремиться к совершенству, безусловно, не позор. Николсон, сам вовсе не дипломат и не безоглядный, но достаточно рьяный поклонник Кубрика. «У Стэнли хорошо со звуком, — говорит он. — У многих режиссеров все в порядке, но у Стэнли хорошо с подбором нового оборудования. У Стэнли все в порядке с тембром микрофона. Стэнли хорош с тем, у кого он покупает микрофон. Стэнли хорош с дочерью того, у кого он покупает микрофон, — с дочерью, которой нужна помощь зубного врача. Стэнли вообще хорош».

Самое притягательное в облике Стэнли Кубрика — глаза. Угольно-черные на фотографиях (но в действительности зеленовато-карие), эти глаза прожигают нас страстным неприятием уклончивости, они словно дверцы раскаленной печи, изредка позволяющие нам увидеть внутреннее пламя.

Платя деньги за билет на фильм Кубрика, мы платим за его глаза. Его понимание кинематографического образа, его чувство того, как должен строиться

кадр, каким образом должна двигаться камера, какую перспективу должна взять оптика, — это визуальные эквиваленты прекрасной настройки музыкального инструмента или ощущения художника, каким представится мазок кисти зрителю, глядящему на холст с десятиметрового расстояния.

Его фильмы — галерея неизгладимых образов, которые будут жить столько, сколько будет существовать кино: хрупкие, как дрезденский фарфор, молочно-белые космические корабли на фоне бархата Вселенной; щеголи в париках, фехтующие туманным утром; открытые двери лифта, мимо которых по коридору пустого отеля медленно течет поток темной крови; загадочный вьетнамский пейзаж под небом, затянутым дымом войны. Можно с пренебрежением относиться к тематике Кубрика, скептически — к его художественному методу или отвергать, подобно критику Дэвиду Томсону, его «холодную, лишенную юмора властность», но гораздо труднее описать его глаза. Глаза Стэнли хороши.

За столетие развития кинематографии полдюжины других творцов проявили способность видеть: Сергей Эйзенштейн в послереволюционной России, Джозеф фон Штернберг в 30-е годы в Голливуде, Макс Офюльс в Австрии и Франции в межвоенный период.

В фильмах Кубрика царит образ, разум в них отходит на второй план. В эссе о «Цельнометаллическом жилете» английский критик Гилберт Эдер делает особое ударение на то, что «речь у Кубрика всегда элементарно-служебна. Язык для него — продукт окружающей среды, на который в очень малой степени воздействуют индивидуальность говорящего, причуды, оттенки и модуляции индивидуального выражения». Как свидетельство убежденности Кубрика в том, что язык есть шифр, скорее затемняющий, чем раскрывающий мысль, Эдер цитирует подростковый сленг Лолиты и речь ее матери, прибегающей к спасительным заезженным клише («Я страстная и одинокая женщина, и вы любовь моей жизни...»). Вспоминает броские фразы и многословие, на которых основана речь всех героев в «Докторе Стрейнджлаве» (генерал Терджидсон говорит своей любовнице, заставляя ее эротически стимулировать себя: «Начинай обратный отсчет». Или такая фраза: «Я не говорю, что у нас не растреплются волосы, когда мы будем оказывать поддержку миллионам жертв ядерной войны»). Или ошеломляющее спокойствие компьютера ХЭЛ в «Космической одиссее», свидетельство того, что каждая его фраза была запрограммирована («Почему ты не принял таблетку от стресса, Дейв...»). Упоминаются языковой коктейль-сленг, придуманный Энтони Берджесом для «Заводного апельсина», официальные, сухие разговоры Барри Линдона и его безмолвное ухаживание за леди Линдон, Джек Торранс в «Сиянии», пишущий книгу, которая состоит из единственной фразы, повторяющейся страница за страницей: «Джеку скучно только работать и не играть», и наконец несколько сот ругательств и обрывки солдатского сленга вместо диалогов в «Цельнометаллическом жилете».

Откуда такое подозрительное отношение к языку? Вначале оно было реакцией робкого, молчаливого ребенка на агрессивную общительность среды. Но вскоре Кубрик убедился, что слова — слишком неточное средство выражения истины. Его фильмы постоянно показывают, что есть миры, где язык как средство коммуникации пасует рядом с тем, что видит глаз. Если изображение достаточно убедительно рассказывает историю, зачем нужны слова?

Нет человеческой деятельности — за исключением, возможно, секса, — которая бы так сводила общение к элементарному уровню, как война, и Кубрик с отрочества интересовался вооруженными конфликтами. Весь этот опыт воплотился в «Цельнометаллическом жилете», фильме 1987 года о Вьетнаме по повести Густава Хэсфорда.

Всю свою жизнь Кубрик придерживался манихейского взгляда на бытие. Эта средневековая ересь, захватившая на какое-то время даже святого Августина, утверждает, что Вселенная была создана не одним только Богом, но противоборствующими силами добра и зла, которые сражаются за господство над ней. В 1980 году во время съемок «Сияния» Кубрик заметил: «В человеческой личности есть нечто порочное от природы. У нее есть дурная сторона. Ужасные истории выявляют архетипы бессознательного, давая возможность увидеть темную сторону человека, не сталкиваясь с ней непосредственно».

Стиль работы Кубрика до крайности антагонистичен, словно он с самого

начала задался целью показать, как мало уважает принятые правила американского кино. В «Тропах славы» он сохранил сюжет повести-источника, но изменил все имена, а фильм снимал в Европе, правда, доставив туда почти полный американский состав исполнителей. Вскоре после этого поехал в Великобританию снимать «Лолиту», отыскивая «американские» автострады и мотели в лондонских пригородах. В Англии он ухитрился, работая ночью и отсыпаясь днем, оставаться американским режиссером, отвергая неформальную связь с киноиндустрией Америки, ставшей для него второй родиной. Если Кубрик хвалил какой-нибудь фильм, то чаще всего потому, что постановщик — например, Уэллс, Чаплин или Говард Хьюз — отрицал общепринятые правила съемок. В 1979 году он назвал «Весь этот джаз» Боба Фосса, необычный автобиографический фильм, перепевающий «8 $^1/_2$» Феллини, «лучшим фильмом, который он, как ему кажется, видел».

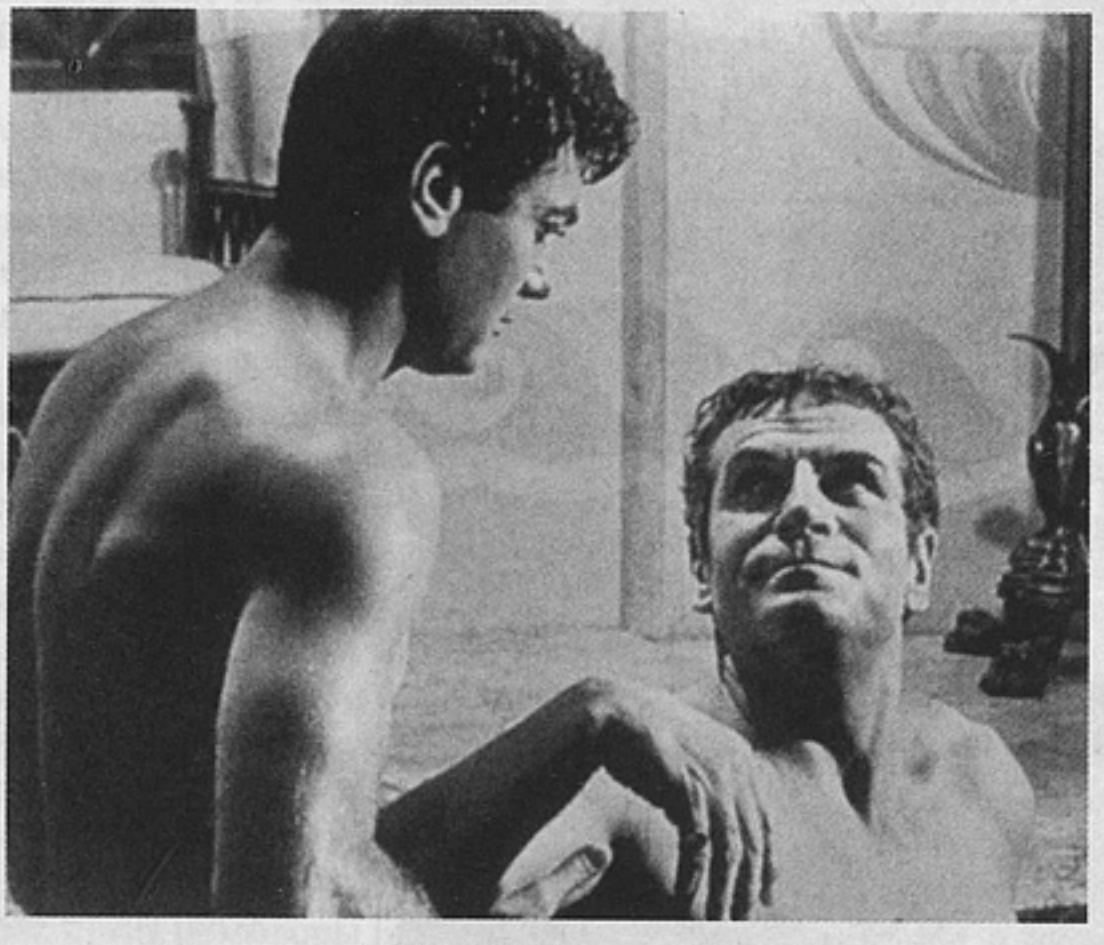
Кирк Дуглас и Стэнли Кубрик на съемках «Спартака»

В образе мыслей Кубрик следовал венским психоаналитикам, в частности Карлу Густаву Юнгу. Английский критик Эдриен Тернер заметил, что фильмы Кубрика ставят вопросы «универсального природного зла». Современный кинематограф не знает ничего более циничного и фаталистского. «Он гений, — говорит Малколм Макдауэлл, — но его юмор черен, как уголь. Я сомневаюсь в его... человеколюбии». В фильмах Кубрика умирает любовь, умирают стремления. Все побеждает власть, но она тоже быстротечна. И остается — всегда и навечно — только глаз.

Однако много ли может увидеть глаз как таковой? Взгляд Кубрика на жизнь монокулярен, как взгляд его камеры. Один в своей тайной изоляции, прижавшись глазом к фотографическому визиру, но видя мир урывками, при фотовспышках, он вынужден угадывать суть личности по мимолетному разговору,

характер — по движению, по тени. В отрочестве Кубрик предпочел жизнь глаза и разума жизни души и духа. Сосредоточенность на таком узком видении мира приносит свои озарения, но они могут оказаться ограниченными и бесплодными. То, что в конце карьеры Кубрик приходит к фильму «Широко закрытые глаза», фильму о двух поглощенных собою людях и их фантазиях, свидетельствует о некоей горечи. Когда свет гаснет, объектив превращается в зеркало, возвращая смотрящему его изображение.

В то время как Кубрик обретал себя в фильмах «Убийство» и «Тропы славы», панорама мирового кино менялась. К концу 50-х годов критерием успеха для режиссера, продюсера и ведущего актера стало умение справиться с киноэпопеей. В 1953 году широкоформатный фильм «Багряница» открыл новую эру масштабного кино. Зрители жаждали панорамного изображения и стереозвука, а американские режиссеры, сознавая, что только таким зрелищем можно превзойти TV, валом валили за границу в поисках захватывающего и недорогого антуража.



Лоренс Оливье и Тони Кёртис в фильме «Спартак»

Колоссальные прибыли от эпопей загипнотизировали Голливуд почти на десятилетие. Кубрик тоже подпал под это очарование и не изменил ему. Он понял, что у него тот самый взгляд, который нужен для эпопей, даже раньше, чем в Голливуде, появились средства на такие съемки. Считается, что каждый честолюбивый солдат носит в ранце фельдмаршальский жезл. У Кубрика был при себе анаморфотный объектив.

Кирк Дуглас с головой бросился в этот бизнес. Он заказал сценарии для еще двух невероятно дорогих фильмов — «Монтесума» и «Спартак». Второй фильм, основанный на вышедшем в 1952 году романе писателя-коммуниста Говарда Фаста о гладиаторе, поднявшем восстание рабов против Рима в 73 году до н.э., должен был сниматься раньше. В обоих случаях продюсером и ведущим актером должен был выступать Дуглас.

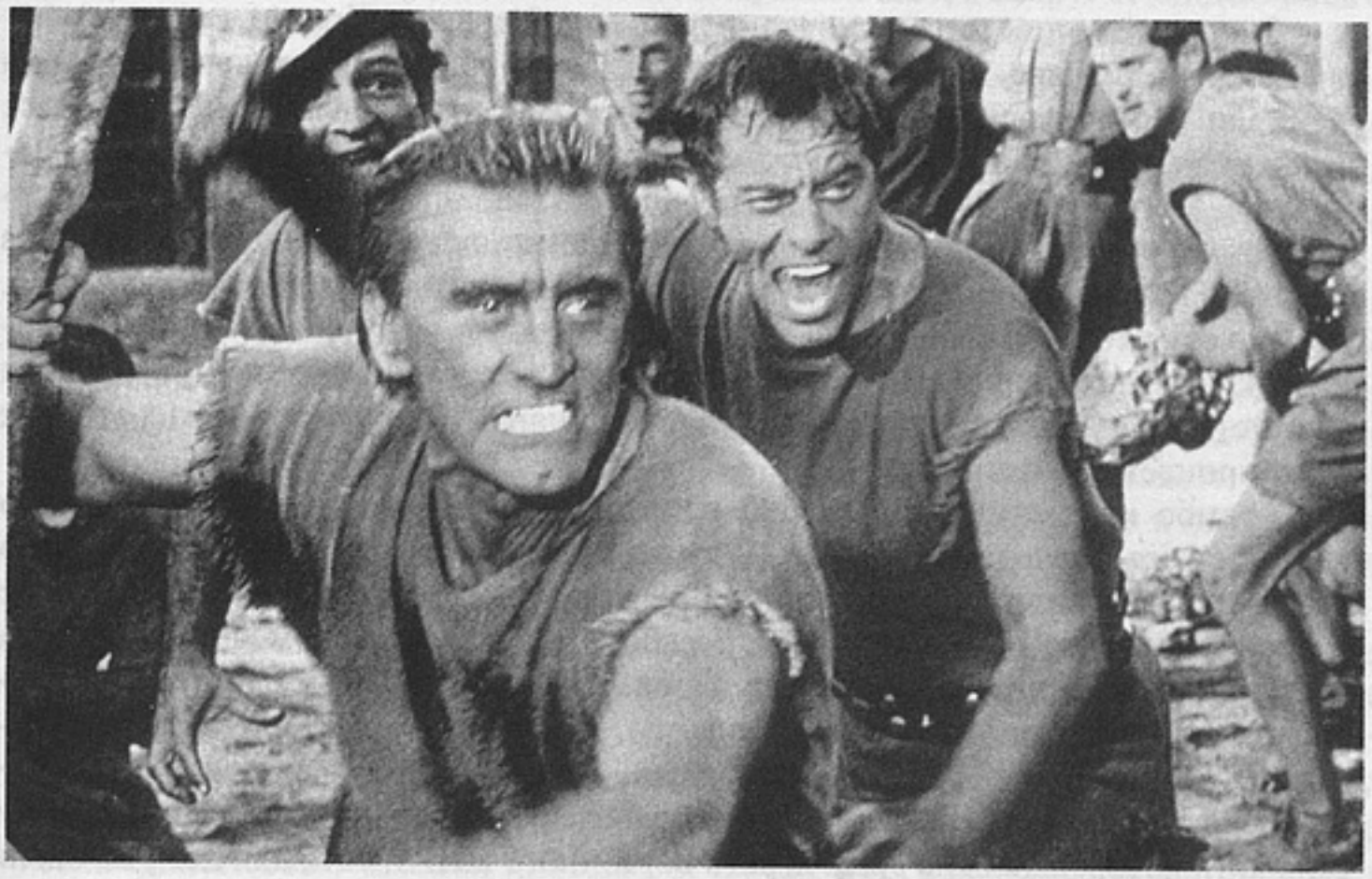
Дуглас предложил «Спартака» компании «Юнайтед Артистс», но там ответили, что у них уже готовится к производству фильм «Гладиатор» — история Спартака, пересказанная Артуром Кестлером. Участвуют Юл Бриннер и Энтони Куин, режиссер Мартин Ритт. Неукротимый Дуглас отнес «Спартака» в «Юниверсл» и убедил компанию вложить в фильм столько, что Ритт и «ЮА» поняли, что их фильм не выдержит конкуренции. Они предложили совместное производство, но Дуглас отказался. Униженному Бриннеру пришлось телеграфировать Дугласу о своей сдаче.

Дуглас не имел собственного офиса, обходился без письменного стола. «Подобные вещи, — говорил он беззаботно, — мешают творческим свершениям». У него были все основания держаться в стороне от «Юниверсл», поскольку с самого начала дело со «Спартаком» не заладилось. Хотя Дуглас получил права

на книгу Фаста, у него не было сценария. Текст, заказанный самому Фасту, был, по словам Дугласа, «катастрофой, никуда не годился. В нем не используются драматические моменты книги. Его герои — ходячие монологи, они провозглашают идеи, и только».

Этого следовало ожидать. Книга Фаста была образчиком марксистской историографии, в ней противопоставлялись взгляды Спартака — неграмотного раба-иммигранта и уже потому исконного гуманиста — и Красса, который вершил его судьбу, человека образованного, развращенного и честолюбивого военачальника, потенциального диктатора, для которого рабы были просто «орудиями», вроде домашнего скота. Бо́льшая часть того, что в фильме удачно, взята из более подробного и глубокого пересказа истории Спартака Артуром Кестлером.

Сценарий создал Далтон Трамбо, известный левый сценарист, попавший за свои убеждения в «черный список» деятелей кино и телевидения. Дуглас не сра-



«Спартак»

зу предложил Трамбо написать сценарий. Мечтая об авторитетном имени, он обращался к Дадли Николсу, Лиллиан Хелман, Ирвину Шоу и Максвеллу Андерсону — все они были в «черном списке», но пользовались репутацией либералов. После того как они все отказались и работа досталась Трамбо, Дуглас решил, что кто-то из них все же должен поставить на сценарии свое имя. На Дугласа работала команда безымянных писателей из «черного списка»; он использовал их и в дальнейшем, платя по сниженным расценкам и обещая взамен легализацию.

Чтобы сразу же обозначить подчиненное положение Кубрика, Дуглас решил представить его съемочной группе в декорациях школы гладиаторов. Там собрались почти все актеры. «Это была забавная сцена, — вспоминал Дуглас. — Кубрик со своими широко открытыми глазами, в коротковатых брюках, выглядел как семнадцатилетний мальчишка. Можете себе представить, как смотрели на него актеры». Этот прием обернулся против Дугласа, поскольку Кубрик вскоре взял на себя все обязанности по фильму, которые не были четко закреплены за кем-то.

С самого начала взгляды Дугласа и Трамбо на суть будущего фильма были совершенно различны. Дуглас, горячий поборник сионизма и независимости Израиля, хотел, чтобы фильм был, как выразился историк кино Дерек Элли, «римской вариацией на тему «отпусти народ мой», Трамбо же предпочитал изготовить «агитпроп» в духе собственных социалистических воззрений. Он принизил роль Спартака и выпятил роль Красса, в котором пародировал американский военно-промышленный комплекс. Красс очень богат, он обладает политической властью и высоким военным чином и с вкрадчивой уверенно-

стью произносит демагогические велеречивые фразы. «Когда-нибудь я очищу Рим, доставшийся мне в наследство от предков», — обещает Красс. На реплику «Рим — это сброд» он яростно отвечает: «Нет, Рим — это вечная идея божественного разума».

Трамбо опустил в сценарии все, что не соответствовало его точке зрения. Восстание Спартака, которое в фильме представляется массовым народным движением, длившимся несколько лет, имело в действительности ограниченную поддержку и закончилось через два года. Спартак поднял восстание в гладиаторской школе Капуи в 73 году до н.э. и был разбит в 71 году. В фильме он — что-то вроде гипсовой статуи святого. В жизни он уничтожил триста пленных в отместку за убийство своего друга Крикса. Чтобы показать своим воинам, что ждет их, если они попадут в плен, перед сражением на глазах у обеих армий распял римского солдата. Дважды он уводил повстанцев к границам Италии и легко мог уйти от преследования. Но оба раза возвращался для грабежей и разрушений.

Сценарий соответственно очерняет Красса. Характер Красса, каким его играет Лоренс Оливье, напоминает генерала Паттона, Макартура и даже Джона Кеннеди. Исторический Красс не собирался захватывать власть. Когда Красс разбил Спартака, он был богатым отставным военачальником и никогда не становился диктатором ни в Риме, ни где-нибудь еще. Гракх в таком «сплавном» виде различных членов рода Гракхов вообще не существовал. Последний из Гракхов, возглавлявший римский плебс, умер за пятьдесят лет до восстания. Однако самая большая историческая ошибка фильма — утверждение, что Спартак закладывает основу для «нового общества», христианского мира, в котором не будет рабства. Рабство процветало и в христианскую эру, а во многих странах мира процветает до сих пор.

Трамбо исключил из сценария некоторые моменты, игравшие большую роль в книге Говарда Фаста. Часть из них была достоверна (например, тело Спартака действительно не нашли). Другие были измышлениями, наподобие толков о том, что Красс, считавший рабов домашним скотом, продавал тела распятых повстанцев на колбасный фарш. Взамен вычеркнутого Трамбо вставил сюжеты, списанные у Артура Кестлера, в том числе о замысле Спартака посадить свою армию на пиратские корабли.

Первое, что сделал Кубрик, став режиссером фильма, — уволил Сабину Бетманн, которая должна была играть Варинию. Уволил, хотя для нее уже были готовы костюмы и она даже позировала в них для рекламы вместе с другими актерами. Такие не подлежащие обсуждению увольнения были характерны для производства первоклассных фильмов. Они обозначали ритуальный раздел территорий, знаковое действо — наподобие массовых убийств пленных врагов в Большом цирке Рима, — означавшее разрушение старого порядка и явление нового. Была Бетманн хорошей актрисой или плохой, к делу не относилось, но Дуглас принялся возражать, главным образом потому, что замена требовала расходов. Кубрик согласился, но сказал, что прежде чем окончательно уволить ее, следует проверить, талантлива ли она, методом импровизации.

— Какого рода импровизации? — спросил Дуглас.

— Мы ей скажем, что она только что потеряла роль в фильме, — ответил Кубрик с самым серьезным видом. — Эдди Льюис может сыграть продюсера, а вы — ведущего актера и исполнительного продюсера.

Льюис отказался в этом участвовать и ушел. Дуглас остался, но не захотел сыграть роль, которую ему предназначал Кубрик. Но его участие и не понадобилось. Кубрик сообщил актрисе новость, и она окаменела. Вопрос с увольнением решился. Ее заменила Джин Симмонс, прежняя претендентка на роль Варинии, причем от нее не требовалось ничего, кроме как изображать патрицианскую чопорность, а на таких ролях она давно специализировалась. (По иронии судьбы увольнение Бетманн, обогатившее актрису на 35 тысяч долларов, побудило журнал «Лайф» опубликовать на видном месте историю ее карьеры в Голливуде — почет, который при других условиях не был бы оказан ей, заурядной малоизвестной актрисе.)

Дуглас забеспокоился; он начал понимать, что Кубрик вовсе не сговорчивый и благодарный протеже, которого он облагодетельствовал. Это ощущение

окрепло, когда Дуглас показал кое-что из отснятого Говарду Фасту. Романист пришел в восторг. Какая удача, что Дуглас нашел такого прекрасного режиссера и так быстро! Дуглас разозлился. «Спартак» — его фильм, а не Кубрика. С этого момента тон его замечаний о Кубрике, даже для публикаций в прессе, сделался язвительным. Десятилетия спустя он все еще брюзжал: «Кубрик никогда не был энтузиастом картины, что меня задевало. Он из тех, кто привык все делать по-своему, но эта вещь начата не им... корабль уже был спущен на воду».

Привыкшие работать в театре и сниматься в фильмах для обычного экрана, Питер Устинов, Лоренс Оливье и Чарлз Лаутон воодушевленно сотрудничали с Кубриком, которому, как они знали, нравился их стиль. Кубрик говорил: «Я обсуждал этот вопрос с Оливье и Устиновым, и оба сказали, что когда они работают на натуре, их силы рассеиваются в пространстве. Они не так четко мыслят, не могут сосредоточиться, предпочитают тот род сосредоточенности, которого можно достичь в студии, когда на них направлен свет, а вокруг стоят декорации. Внутри студии концентрируется психическая энергия». Кубрик даже ввел практику, применявшуюся в немых фильмах, — при съемке в декорациях ставить музыку «под настроение», чтобы стимулировать актеров. Но Дуглас не был любителем музыки, его силы отнюдь не рассеивались на открытом воздухе — там он работал гораздо лучше, и он чувствовал, возможно, не без оснований, что Кубрик интригует против него с другими ведущими актерами, и бесился.

Закончив снимать батальные сцены и вернувшись в Голливуд, Кубрик начал начерно монтировать фильм сначала с помощью Ирвинга Лернера, а затем, когда они рассорились, с помощью лернеровского ассистента Роберта Лоренса, который и смонтировал большую часть фильма. У Кубрика также нашлось время прочитать сценарий «Лолиты», написанный Калдером Уиллингемом после того, как Набоков отказался его писать. В нем Гумберт и Лолита в конце фильма женятся — такая концовка Кубрику не нравилась и не понравилась еще больше, когда он увидел ее в готовом сценарии.

Набоков тогда жил в своем излюбленном летнем прибежище — «Гранд-отеле» в Лугано. Он тоже был совсем не в восторге от финала. Кубрик телеграфировал ему: «Убежден что вам справедливо не нравится женитьба точка книга шедевр и ей надо следовать даже если множество людей и правил будут это осуждать точка продолжаю считать что только вы можете написать сценарий точка если финансовые условия приемлемы пожалуйста свяжитесь со мной». Набоков обещал подумать. Они с Верой вернулись в Голливуд и в марте сняли дом на Мэндивилл-Кэнион-роуд.

Примерно раз в две недели он встречался с Кубриком в его офисе на студии «Юниверсл», и они обсуждали сценарий. Работа продвигалась медленно. Иногда Кубрик приглашал Набокова на приемы, и там писатель однажды разговорился с высоким, спокойным человеком.

— Чем вы зарабатываете на жизнь? — спросил Набоков.

— Работаю в кино, — ответил Джон Уэйн.

С самого начала было ясно, что «Лолита» не может быть экранизирована без переделок. До «Таксиста» (1976) и «Прелестного ребенка» (1978) Голливуд не мог подобрать по-настоящему чувственных юных актрис, таких, как Джоди Фостер и Брук Шилдс, но даже в конце 70-х их присутствие на экране оскорбляло многих. Ни продюсер Джеймс Харрис, ни Кубрик не имели в виду, что в их «Лолите» речь пойдет о сексе с несовершеннолетней. Харрис вспоминает: «Мы решили, что это будет странная любовная история и что мы не будем связываться со склонностью Гумберта к девочкам. Нас не интересовали извращения.

Великие любовные истории обычно связаны с невозможностью для любовников быть вместе. В прежние времена их разлучало общество из-за их принадлежности к разным религиям, из-за классового неравенства или расовых предубеждений. Все это осталось позади. Но с возрастной разницей ничего нельзя поделать. Мы можем вывести его совершенно невинным парнем, а ее — маленькой развратницей, и он влюбится именно в нее, а люди пусть толкуют это, как захотят.

Мы знали, что должны сделать ее сексуальным объектом. Но она не должна была иметь детского облика. Если мы сделаем ее сексуальным объектом, и

это будет понятно всему зрительному залу, и каждому захочется кинуться на нее, его мы сделаем привлекательным, так что все сработает».

Кубрик истолковывал свою концепцию так: «Речь идет об аутсайдере, чужаке, который со страстью преступает общепринятые нормы. Я имею в виду аутсайдера в том смысле, какой придавал этому понятию Колин Уилсон, — это преступник, маньяк, поэт, влюбленный, революционер. Главные герои фильмов «Тропы славы», «Убийство», «Спартак» и... «Лолита» — все они аутсайдеры, которые сражаются за то, чтобы совершить невозможное, будь это первоклассное ограбление, или спасение невинного от казни милитаристским государством, или любовная связь с двенадцатилетней девочкой».

Однако в 1968 году Кубрик признался, что все это было сказано просто для печати. Фильм «должен был обладать такой же эротической силой, как и роман. Хотя в фильме сохранялась психология персонажей и настроение романа... в нем не было столько эротики, сколько можно было бы вложить сейчас. Если бы мы приблизили его к роману, он оказался бы более популярным. Фильм имел успех, но, несомненно, люди ожидали увидеть нечто такое, что они нашли в книге».

Из «Лолиты» могло бы выйти что-то иное, если бы Кубрик нашел кинематографический эквивалент набоковского ироничного, полного намеков текста, но на такой эксперимент не было времени, и его бы не поддержали. Вместо этого, подобно Элии Казану, который в фильме «Бэби Долл» превратил нимфетку из пьесы Теннесси Уильямса «Двадцать семь вагонов хлопка» в двадцатипятилетнюю Кэролл Бейкер, Кубрик сделал Долорес Гейз из хищного ребенка подростком-сексбомбой. «Расхождение в возрасте между набоковской Лолитой (двенадцать с половиной лет) и кубриковской (скажем, четырнадцать с половиной)... характеризует основное отличие фильма от романа, — указывает критик Ричард Корлисс. — В книге речь идет о совращении малолетней, в фильме — об уловках девочки-подростка, которым она могла научиться за эти два года: она поняла свою власть над мужчинами».

Поскольку Харрис и Кубрик решили отойти от темы ранней сексуальности, подбор актрисы на роль Лолиты стал менее сложным. Сначала Кубрик предложил на эту роль Тьюзди Уэлд. Ей было семнадцать, она уже сыграла в восьми или девяти фильмах, пережила алкоголизм, употребление наркотиков, несколько любовных связей и попытку самоубийства. Кубрик представил ее Набокову, который увидел в ней чувственную, не по годам опытную девушку. «Изящная инженю, — вежливо согласился он, — но я представляю себе Лолиту другой». (Сама Уэлд утверждала, что ей предложили роль, но она отказалась.)

По собственным соображениям Набоков старался не делать экранную Лолиту слишком реальной или слишком хорошенькой и был согласен с Харрисом и Кубриком в том, что фильм не должен уделять слишком большое внимание ее внешности. В книге и Гумберта, и Куильти волнует не внешний вид Ло, а ее рано развившаяся сексуальность, то, как она бойко манипулирует своими взрослыми поклонниками.

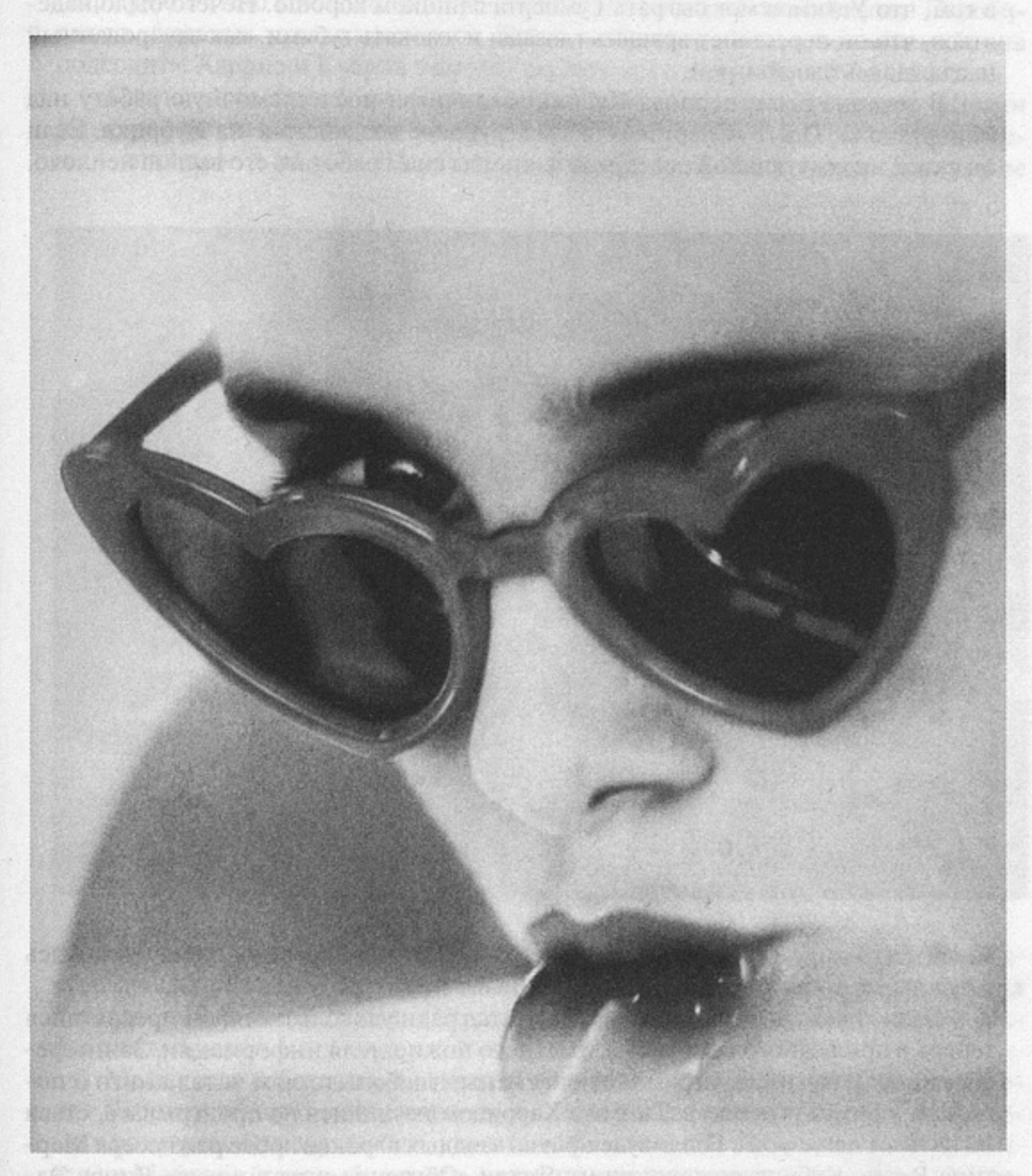
Нимфетки Набокова не тихие жертвы, а расчетливые искусительницы, человеческий вариант «нимф» мира насекомых, полуоформившихся личинок москитов и стрекоз. «Гумберт находит Лолиту безнадежно вульгарной и банальной, — замечает Брайен Бойд, биограф Набокова. — Проницательный взгляд Гумберта видит в ней магию и прелесть нимфетки, но во всем остальном Лолита не представляет для него интереса».

Набокова беспокоило, что его произведение переносится в реальный мир. «Лолита», по его словам, есть чистый вымысел, нереальный и нереализуемый, любая экранизация будет в лучшем случае приблизительной. В свое время он настоял, чтобы на обложке американского издания книги не было изображения маленькой девочки; как-то в праздник Хэллоуина он испугался, когда у дверей его дома появилась девочка, просившая по обычаю сладостей, — девочка пришла с теннисной ракеткой, с волосами, завязанными «хвостом» и табличкой с надписью «Лолита» на груди. Для роли требуется не настоящий подросток, объяснял Кубрику писатель, а кто-то, сочетающий физический облик ребенка с искушенностью взрослого, возможно карлица. От этой идеи Кубрика передернуло, и он начал собирать фотографии юных манекенщиц и актрис. За год у него

набралось около восьмисот фото. Харрис ревизовал Бродвей, просматривал телевизионные пьесы и рекламные передачи, а также пробовал подающих надежды молодых актрис, которых присылали агентства. Но при всех обстоятельствах годилась только малоизвестная актриса, и поскольку ни одна студия не вложила бы деньги в «Лолиту» без участия в фильме звезды экрана, самой настоятельной проблемой становились поиски актера на роль Гумберта.

Легенда гласит, что первоначальный выбор Харрис и Кубрик остановили на английском драматурге и актере Ноэле Коуарде, но Харрис отрицал, что этот актер когда-либо принимался в расчет: «Я даже не представляю, как выглядит Ноэл Коуард», — говорил он.

Сначала они выбрали англичанина Джеймса Мейсона, который когда-то предназначался на роль Дэкса в «Тропах славы». Выбрали, несмотря на его потертый вид и виноватый взгляд, а возможно, именно благодаря этому. Мейсону



Сью Лайон в фильме «Лолита»

было пятьдесят два года, он волновался из-за того, что близился конец его карьеры ведущего актера. Он состоял в тайной связи с молоденькой актрисой, его брак распадался, что грозило скандалами и разорительным разводом.

Мейсон предложил свою капризную дочь Портленд на роль Лолиты. Кубрик обещал над этим подумать.

Первый год подбора актеров для «Лолиты» закончился, и хотя не были еще найдены ни ведущий актер, ни тот, кто даст под него деньги, Харрису и Кубрику нужно было либо внести вторую половину стоимости прав, еще 75 тысяч долларов, либо отказываться от своей затеи.

Съемки «Спартака» еще не закончились, и Кубрик отважился предложить роль Гумберта Лоренсу Оливье. Оливье как будто заинтересовался, пришел к партнерам на обед, обсудил это предложение и, к их радости, согласился. Его решение должны были одобрить его агенты «МКА», которые были агентами и Харриса, и Кубрика.

Однако в тот же вечер Оливье потихоньку подошел к Кубрику и шепнул, что передумал. Харрис был взбешен. «Я никогда не прощу этого агентам, — рассказывал он. — Для нас это был страшный удар. После обеда Оливье соглашался, а потом... Уверен, они ему сказали: «Сэр Лоренс Оливье не может играть Гумберта Гумберта!» Мы решили, что не будем иметь с этими агентами никаких дел. Я хочу сказать, если они выкидывают такие штуки, пусть идут к черту!»

Оливье вернулся в Лондон, но мысль о роли продолжала дразнить его.

Кубрик подумывал о Питере Устинове, но решил от этого отказаться. Беда в том, что Устинов мог сыграть Гумберта слишком хорошо. Нечего было надеяться, что он перестанет вращать глазами и чмокать губами, как зачарованный наслаждаясь своей игрой.

В течение этого периода Кубрик заканчивал послесъемочную работу над «Спартаком». Опыт «Спартака» оказал глубокое воздействие на Кубрика. Если он сумел вытянуть такой невезучий фильм да еще сработать его весьма неплохо,

«Лолита»

значит, что-то умел. Любой областью знаний можно овладеть, консультируясь с нужными людьми и читая нужные книги.

Из человека, который никогда не читал ради удовольствия, он превратился теперь в прилежного самоучку, страстного пожирателя информации. Заинтересовавшись азартными играми, с ненасытным любопытством читал книги о покере, и в результате они с Джимми Харрисом научились не проигрывать, ставя по пятьсот долларов в Голливуде против заядлых игроков вроде режиссера Мартина Ритта. Кубрик подарил книгу Ярдли «Обучение игре в покер» Винсу Эдвардсу и другим своим друзьям и убеждал их сверяться с таблицами учебника, выясняя, когда делать ставку, а когда пасовать. Примерно таким же образом он изучил рынок ценных бумаг. Он и Харрис стали играть на бирже и иногда с утра пораньше приходили в свою брокерскую контору, чтобы забрать доход, полученный от игры на разнице в курсе английской и американской валют. Кубрик любил риск, и позже, в феврале 1968 года, купил пятьсот акций «Метро-Голдвин-Майер» — как раз перед тем, как студия выпустила на экраны его фильм «2001: Космическая одиссея». Надо заметить, что Кубрик никогда не говорил о размерах своего капитала (еще одно преимущество жизни в Англии, с ее

сдержанным отношением к деньгам), но в 80-х годах он несомненно владел миллионами долларов. Зять Кубрика Иен Харлан работал при нем финансовым советником на полной ставке и был бухгалтером-контролером фильмов Кубрика, а также хранителем его личного состояния, большая часть которого хранилась в Швейцарии в виде золота.

Итак, с момента, как Харрис и Кубрик решили, что Джеймс Мейсон будет играть Гумберта, поиски Лолиты пошли полным ходом. В июне 1960 года Кубрик сказал Харрису: «Несколько дней назад мы видели подходящую девушку в шоу Лоретты Янг. И она была хороша. Может, стоит еще раз взглянуть на нее?»

Сью Лайон, рыжеватой блондинке из Дэвенпорта, штат Айова, было четырнадцать лет, и к тому дню, когда Пэт Холмс из агентства Гленна Шоу привел ее к режиссеру, подбиравшему актеров для «Лолиты», она уже год работала на телевидении и в рекламе. Кубрик посмотрел на девушку еще раз, включил ее фотографию в свою коллекцию и представил все фотографии Набокову. Перебирая их, писатель указал на снимок Лайон и объявил: «Никаких сомнений, она подходит». Харрис и Кубрик немедля заключили с ней контракт на семь лет.

После этого подобрать остальных исполнителей было нетрудно. Шелли Уинтерс, слегка увядшая с годами сластолюбивая толстушка, была приглашена — письмом — на роль Шарлотты, матери Лолиты. В это время основной ее

«Лолита»

работой были поездки в свите Джона Кеннеди. Набоков настаивал на знакомстве с каждой кандидатурой, и в перерыве между поездками Кубрик послал Уинтерс в Нью-Йорк, в отель «Шерри Незерленд», повидаться с писателем. Набоков одобрил ее.

Между тем работа над сценарием «Лолиты» продолжалась. Набоков передал Кубрику четырехсотстраничную рукопись, и тот уменьшил ее до приемлемых размеров. Одновременно, уже имея обязательства Набокова, Лайон, Уинтерс и Мейсона (который, однако, не подписывал контракт до сентября 1960 года, до месяца, когда был согласован последний вариант сценария), Харрис и Кубрик подыскивали студию для съемок «Лолиты». Их встречали без особого восторга, хотя книга была бестселлером.

Из главных оставалась незанятой только роль Клэра Куильти, соперника Гумберта. Она не требовала какого-то определенного актера. Кеннет Хайман предложил кандидатуру Питера Селлерса.

Селлерсу было тридцать шесть лет, он становился звездой мирового экрана — головокружительная карьера для человека, бросившего школу в четырнадцать лет и начавшего путь в шоу-бизнесе с должности мальчика на побегушках

в варьете, где его отец был музыкантом. У Селлерса было много общего с Кубриком. Оба рано ушли из школы, работали ударниками в джазе, любили фотографию и в детстве больше времени проводили в темной комнате, проявляя снимки, чем на воздухе.

Способность Селлерса преображаться приводила Голливуд в восхищение. Пресса провозглашала его наследником Алека Гиннесса, который тоже играл по нескольку ролей, например в фильме «Добрые сердца и короны». Это сравнение радовало Селлерса, известного неуверенностью в себе, он гордился подобием дружбы с замкнутым Гиннессом — они познакомились на съемках фильма «Убийцы леди» в 1955 году.

Теперь «звездный состав» актеров был набран, и «Лолита» стала куда более серьезным проектом, чем полгода назад, так что «Севен Артс» повысила ее бюджет до 1,75 миллиона долларов.

Кубрик нанял оператора Освальда Морриса, известного своим искусством в съемке черно-белого «настроенческого» кино. Но здесь его приемы не срабатывали, и Моррис возмущался тем, что Кубрик беспрестанно менял установку света. «Он может сказать: «Теперь я хочу, чтобы эта сцена была освещена так, словно горит одна лампочка в центре декорации». Пятнадцать минут спустя возвращается и спрашивает: «Зачем весь этот свет? Я же сказал — одна лампа». Я отвечаю: «Этот свет в точности соответствует освещению одной лампой». Эти допросы относительно освещения были довольно утомительными».

Позже, в процессе съемок, когда бульварные газеты заполучили несколько фотографий Лайон, чье участие в картине держалось в тайне, Кубрик обвинил Морриса в том, что именно он дал сведения прессе.

Кубрик решил, что в фильм надо включить натурный материал, отснятый в Америке, и пригласил оператора Боба Гаффни снять автострады и мотели для задних планов. Когда основные съемки были закончены, Кубрик вернулся в Нью-Йорк и стал ездить с Гаффни и своей женой Кристиан, собственноручно снимая дополнительный материал. Моррису он об этом ничего не сказал, что было серьезным нарушением профессиональной этики. Обида мучила кинооператора до конца жизни.

Кубрик начал снимать «Лолиту» на студии АВРС вблизи Лондона в октябре 1960 года. Фильм начинался с того, что Гумберт Гумберт едет в автомобиле сквозь туман к большому загородному дому, в котором Клэр Куильти спит среди разгрома, оставшегося после вчерашнего пиршества. У Набокова этот эпизод есть, но поместить его в начало фильма решил Кубрик. Это помещало Куильти — и актера Селлерса — в центр истории, которая тем самым становилась в большей степени рассказом о соперничестве двух мужчин, чем, как в книге, о взаимном соблазнении Лолиты и Гумберта.

Гумберт находит соперника в доме, где на каждом шагу следы попойки. Куильти бродит, завернувшись в простыню, как в тогу. («Я — Спартак, — пьяным голосом сообщает он Гумберту, — вы пришли насчет освобождения рабов или чтоб прибраться?») Он ничуть не боится пистолета, зажатого в руке Гумберта, и предлагает ему сыграть в «римский пинг-понг». «Как двое сенаторов», — говорит он, продолжая тему Спартака. По настоянию соперника Куильти читает стихотворение, которое Гумберт написал о том, как тот соблазнил Лолиту, вставляет критические литературные замечания, затем бросается вверх по лестнице и прячется за портретом дамы в стиле Гейнсборо. Гумберт стреляет сквозь портрет и убивает Куильти.

Кубрику доставляло удовольствие работать с Селлерсом, так легко адаптирующимся, тонким актером. Александр Уокер пишет, что Кубрик словно добавлял актеру кислорода, чтобы его воображение разгоралось ярче. Кубрик дал Селлерсу еще и роль школьного психолога (возможно, подозревающего о взаимоотношениях Гумберта и Лолиты), а также безымянного человека, заговорившего с Гумбертом у мотеля, в котором началась любовная история. Куильти были приданы два обличья: страдающего с похмелья шута в начале фильма и обходительного телевизионного драматурга, появившегося на школьном балу в Рамздейле в белом смокинге и очках в роговой оправе, — пародия на нью-йоркского светского льва. Когда Селлерс продемонстрировал весь свой набор американских акцентов, Харрис решил, что один из них похож на выговор джазо-

вого антрепренера Нормана Гранца, удалившегося от дел и жившего в Швейцарии. В письме Гранцу он попросил записать на магнитофон несколько сцен с американским носовым произношением, которое Селлерс и стал копировать.

Легкость, с которой удавалось убедить актеров самостоятельно сотворить большую часть фильма, заставила Кубрика поверить, что он больше не нуждается в сценаристах. Если можно заставить актеров играть, основываясь лишь на характере персонажа, значит, можно снимать фильм прямо по роману, без сценария. Это заблуждение, распространенное среди режиссеров, обладающих способностью видеть, доставило немало неприятностей Кубрику, как и другой знаменитости — Федерико Феллини. После «Лолиты» у Кубрика в течение всей его деятельности были конфликты со сценаристами, поскольку он пробовал обойтись без них. Он гнал от себя подозрения, что без логики и выверенной структуры сценария его фильмы не будут в полной мере связными.

Со временем Кубрик пришел к компромиссу. Фильм, полагал он, строится вокруг группы связанных между собой эпизодов — пяти-шести сцен, на которые опирается тема фильма. Если они выполнены и расставлены где следует, пробелы между ними могут быть заполнены краткими описательными звеньями или закадровым голосом. Подготовка сценариев для картин Кубрика стала изнурительным процессом; споры обычно длились месяцами, отбрасывались бесчисленные идеи, находились и совершенствовались ключевые эпизоды — утомительная работа.

«Лолита» снималась по набоковскому сценарию, переделанному Кубриком. После первой сцены — столкновения с Куильти в огромном загородном доме — начинается ретроспекция. Гумберт (которого Мейсон снабдил протяжным городским выговором) приезжает в Рамздейл отдохнуть перед чтением курса французской поэзии в Бердслейском колледже в штате Огайо. Он ищет жилье, но ему не нравится дом Шарлотты Гейз, ее пироги и сама она, снобка из предместья, пока он не замечает Лолиту, загорающую на газоне за домом. «Что заставило вас передумать?» — спрашивает Шарлотта. «Должно быть, ваш пирог с вишнями», — вкрадчиво отвечает Гумберт, преисполненный надежды.

Лишив Лолиту прыщиков, жевательной резинки, ободранных коленок, Кубрик создал достаточно пластичный образ, который мог понравиться половине зрителей. Сью Лайон в цветастом бикини (к тому времени ей исполнилось пятнадцать лет), лениво сидящая на солнышке, покачиваясь под музыку портативного радиоприемника и оценивающая Гумберта дремотным взглядом поверх солнечных очков-«сердечек», была, по определению Ричарда Корлисса, «не потенциальной возможностью, она была уже готова».

Остальное в «Лолите» больше походит на черную комедию нравов, чем на сексуальное преследование, изображенное в романе. Кубрик особенно переживает Шарлотту с ее жаждой «культуры», представленной репродукциями импрессионистов и не совсем правильно употребляемыми французскими словами, ее домогательствами Гумберта, сопровождаемыми время от времени кивками в сторону «покойного мистера Гейза», чьи вещи и фотография хранятся в святилище спальни. Истинные интересы Гумберта изящно прочеркнуты в эпизоде, когда Шарлотта привлекает его к своему рыхлому телу, а его взгляд и воображение прикованы к фотографии Лолиты рядом с кроватью.

Кубрик рывком преодолевает остальное повествование. В кульминации Гумберт открывает для себя повзрослевшую Лолиту — беременную hausfrau[1], живущую в дешевой лачуге в пригороде. Она отказывается бросить мужа и вернуться к Гумберту; постскриптум сообщает нам, что она умрет несколько месяцев спустя при родах.

Не много найдется фильмов длительностью в сто пятьдесят три минуты, в которых действие развивается в таком темпе и так уверенно, как в «Лолите». Шарлотта тайком читает дневник Гумберта, узнает о его страсти к ее дочери. За этим следует бурная сцена: Гумберт поспешно спускается по лестнице, чтобы уверить Шарлотту, что она ошиблась, но раздается телефонный звонок, и ему сообщают, что Шарлотта погибла — ее сбила машина поблизости от дома.

---

[1] Hausfrau (*нем.*) — домохозяйка.

Гумберт в смущении осматривает тело жены на дороге, этот эпизод переходит в сцену пьяного оцепенения, когда он напивается, лежа в ванне, держит у губ большой стакан виски (уже далеко не первый), а в дом приходят друзья и отец шофера, сделавшего его вдовцом. «Вы проявили такое понимание, — с облегчением говорит этот человек, когда Гумберт объясняет ему, что не собирается подавать в суд. — Я готов вам предложить... Может, вы разрешите оплатить расходы на похороны». Он удивлен, когда Гумберт соглашается.

Набоков был неизменно великодушен к фильму и всячески хвалил его прессе, а про эту сцену, придуманную Кубриком, сказал, что сожалеет, что это не его собственная выдумка.

Менее бесспорной ему казалась сцена соблазнения Гумберта Лолитой в мотеле, следующая за комическим эпизодом с раскладушкой, которая рушится под Гумбертом. («Это может случиться с каждым!» — говорилось в рекламных буклетах, авторы которых были рады найти что-либо для рекламы без прямого упоминания секса.) «Легион нравственности» нашел неприемлемой только эту сцену: «Мы рекомендуем, чтобы совращение было показано намеком, без любого проясняющего событие диалога, и, безусловно, не в постели». Харрис отвечал: «Разве не более непристойно дать понять, что это произошло на полу или в каком-то другом месте?» Он обещал, что Лолита будет одета в плотную фланелевую ночную рубашку, а Гумберт — в пижаму и халат, но дальше отступать не согласился. «Мы ни на минуту не забываем, что эта сцена щекотливая в смысле цензуры, но она же — ключевая сцена для всего нашего повествования».

Выполняя данные обещания, Кубрик снял злополучную сцену образцово-добродетельной. Лолита шепотом описывает «игры», которым она выучилась в летнем лагере, и предлагает научить некоторым из них Гумберта. Это сделано с таким отсутствием кокетства у Лайон и с таким благопристойным интересом со стороны Мейсона, что разговор вполне мог идти о настольных играх, а не о сексе, которым она занималась вместе с подружкой и единственным в лагере мальчиком (как сказано в книге Набокова).

«Метро-Голдвин-Майер» представила «Лолиту» на Венецианский кинофестиваль как официальный конкурсный фильм от США, и это было первым важным признанием творчества Кубрика.

Поскольку «Лолиту» готовили при посредстве швейцарской корпорации «Аня Продакшнз» (названной по имени дочери Кубрика и его жены Кристиан, Ани-Ренаты, родившейся в апреле 1959 года), Харрис и Кубрик смогли получить свою прибыль при низкой налоговой ставке, что обеспечило их в финансовом отношении на всю жизнь.

Обладая деньгами, Кубрик приобрел то, чего хотел больше всего на свете — независимость.

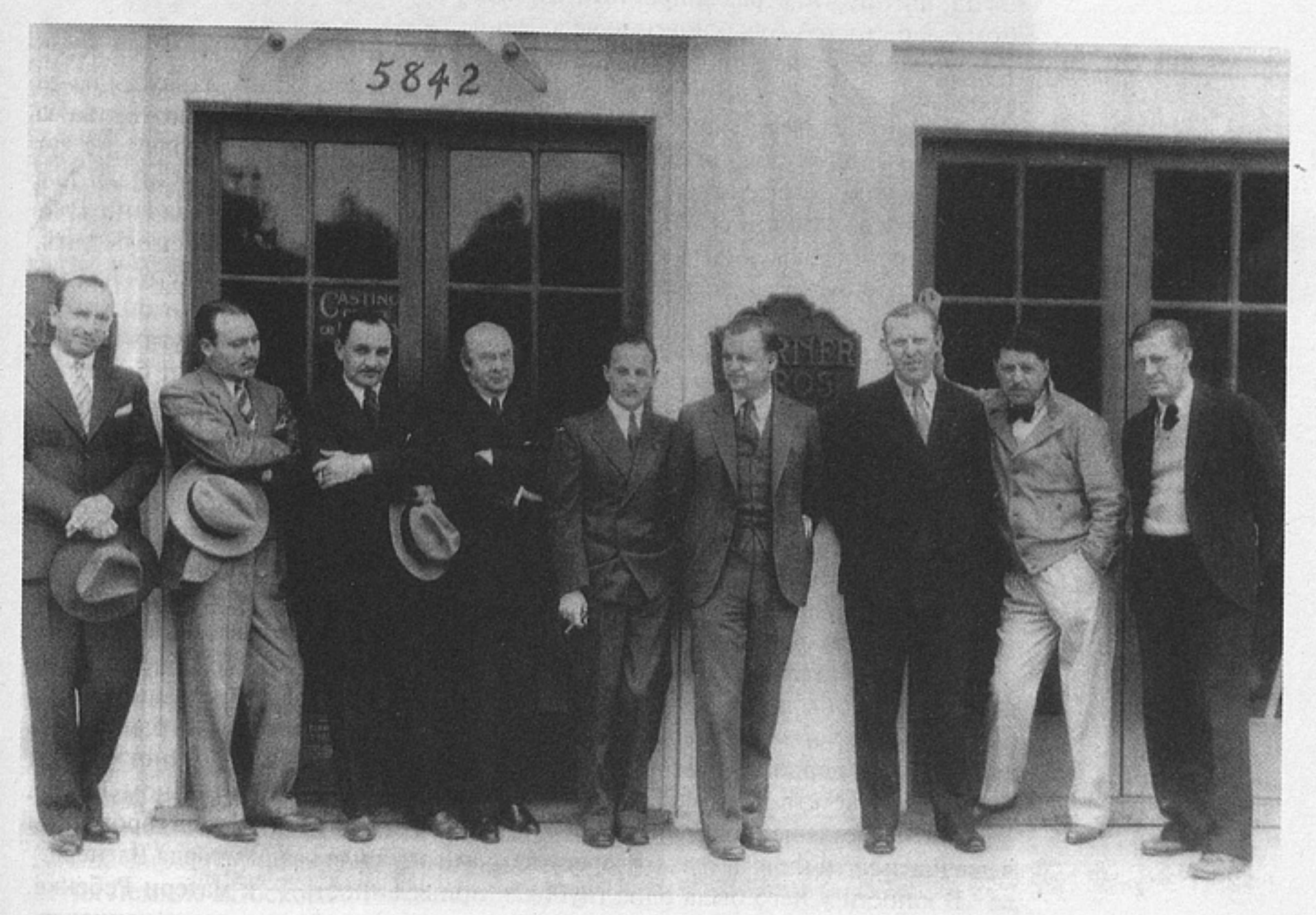
Перевод с английского В.Кулагиной-Ярцевой

Продолжение следует

НИЛ ГЭБЛЕР

Собственная империя

КАК ЕВРЕИ ИЗОБРЕЛИ ГОЛЛИВУД



Перед офисом «Уорнер бразерс». Майкл Кертиц, Элан Кроспэнд, Джон Адельфи, Роберт Милтон, Дэррил Занук, Рой Дель Рут, Рэй Энрайт, Эл Грин, Ллойд Бэйкон. 1930·

Не будь рабом жалованья!

Это возможно!

Карл Леммле

Из всех творцов величия, тайны и мифологии — составляющих понятие «Голливуд» — Карл Леммле, отец-основатель «Юниверсл пикчерз», представляется самой невероятной фигурой. Внешне он походил на подслеповатого гнома — пять футов два дюйма ростом, неизменная улыбка, обнажавшая редкие зубы, веселые маленькие глазки, огромная голова, небольшое брюшко, свидетельствовавшее о пристрастии к пиву и вкусной еде. Одному из сотрудников он запомнился как «лысый человечек, который с очень-очень дружелюбным видом расхаживал среди нас, его подчиненных». Служащие называли его Дядя Карл — даже родной сын к нему так обращался — или же Старина. Леммле не обижался. «Он во всем умел найти забавную сторону», — вспоминает другой работник студии, причем не имело значения, был ли объектом шутки он сам или кто-то другой.

Хотя у него и были свои пристрастия — иногда он прохаживался с тростью, иногда с гвоздикой в петлице, — по голливудским меркам он оставался на диво скромным человеком. На бале-маскараде, устроенном на «Юниверсл», он пере-

Neal Gebler. An Empire Of Their Own. How The Yews Invented Hollywood
© 1988 by Neal Gebler

Редакция благодарит спонсора этой публикации Татьяну Друбич.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1999, № 8,9.

оделся старой цыганкой, нацепил огромные серьги, юбку до полу, нарумянил щеки и убеждал всех, что выиграл входной билет в лотерею, пока его не разоблачили. В другой раз молодой писатель, подружившийся с сыном Леммле, получил приглашение посетить «Юниверсл». «Там я увидел дядю Карла, — вспоминает он. — Мне показалось, будто он всю жизнь был стариком, лысым, маленьким, с бледным, сероватым лицом. При нем было небольшое ведерко с крышкой. Скоро он попросил сына: «Вылей, пожалуйста». Оказывается, ведерко он носил, потому что страдал простатитом и ему приходилось часто мочиться... В этом было что-то необыкновенно человечное...»

Даже конкуренты признавали порядочность Леммле. Томас Инс, режиссер и продюсер, значительная фигура раннего этапа развития кино, однажды из-за пожара лишился всей своей студии. В это время он снимал эпопею «Битва за Геттисберг». Казалось, ничего не оставалось, как свернуть постановку, но тут Леммле великодушно предоставил ему свою студию и распорядился ни цента с него не брать. «Он единственный, кто мог бы такое сделать», — писал Инс. Глава Ассоциации владельцев кинотеатров заявил: «Мне не приходилось слышать, чтобы кто-нибудь плохо говорил о Карле Леммле». Впрочем, партнеру Леммле Роберту Кочрейну случалось выслушивать нелестные отзывы, но и он утверждал, что «даже те, кто ненавидел Леммле, не могли отказать ему в уважении».

Несмотря на репутацию добряка, в старости Леммле считал, и не без основания, что своим успехом обязан собственной твердости. «Мой успех — не результат удачи или случайности». Однако в молодости он, тем не менее, прозвал себя Счастливчиком.

Карл Леммле родился 17 января 1867 года в Лауфхайме, Вюртемберг, живописной деревушке на юго-западе Германии, насчитывавшей около трех тысяч жителей. Отцу его было тогда сорок семь лет, он занимался земельными спекуляциями и придерживался философского взгляда на жизнь, предоставляя событиям идти своим чередом. (Для такого человека, как Леммле, гордившегося своим умением заставлять события принимать нужный ему оборот, эта черта характера вряд ли была привлекательной.) Детство Карл провел в большом доме, окруженном кустами ежевики. Рядом располагался пруд, где можно было удить рыбу. В этот период с ним не происходило ничего особенного. Многие годы спустя друг детства не смог вспомнить ничего выдающегося о юном Карле. У самого Леммле наиболее яркие впечатления остались от поездки в город Ульм в двадцати пяти километрах от деревушки, где он увидел зал Ричарда Вагнера.

В юности у него была одна глубокая привязанность — к матери Ребекке. Когда ему исполнилось тринадцать и его отдали учеником к торговцу канцелярскими принадлежностями в другую деревню, расположенную в пяти часах пути от дома, он умолял мать не оставлять его. А когда несколькими годами позже он начал подумывать о переезде в США, лишь данное матери обещание не покидать ее, пока она жива, остановило его. Ее внезапная смерть в октябре 1883 года освободила Карла: он решил осуществить давнюю мечту и последовать за старшим братом в Америку.

Трудно сказать, что Леммле рассчитывал там найти, да и о мотивах своего поступка он никогда не говорил, не считая отдельных замечаний насчет любви к приключениям, открывавшихся богатых возможностей и желания увидеть настоящих индейцев. Большинство эмигрантов того поколения приезжало в Америку, спасаясь от нищеты и предрассудков, которыми они были опутаны дома: но ни того, ни другого не было в Лауфейме, где евреи давно прекрасно ассимилировались. Большинство иммигрантов приезжало в расчете на экономический подъем в стране, и многим он действительно помог. Но первые два десятилетия, проведенные Леммле в Америке, мало напоминали сагу иммигрантов, где трудолюбие вознаграждается все большими и большими успехами. Леммле проваливал почти каждое свое начинание, и его жизнь трудно назвать примером вознагражденного труда.

Годами он был занят тем, что менял работу — мальчик на посылках у пьяницы аптекаря в Нью-Йорке, снова мальчик на посылках, только теперь в Чикаго, помощник в офисе торговца шелком, потом — в фирме, торговавшей одеждой. В конце концов, когда терять было уже нечего, он вместе с другом немцем сел в поезд, отправлявшийся в Южную Дакоту, где, как они слышали, под-

Джек Уорнер и Гарри Уорнер с женами

собные рабочие на ферме зарабатывали до двух долларов семидесяти пяти центов в день. «Я обнаружил, что молотить зерно труднее, чем все то, что я делал прежде, но зато каждый день нас три раза хорошо кормили, а в шесть часов выдавали по два доллара семьдесят пять центов, — говорил он в одном из интервью. — Это была замечательная работа. Цену доллара я здесь ощутил, как никогда прежде».

И тем не менее через семь недель Леммле вернулся в Чикаго. Он сменил еще немало рабочих мест, но дрейфовал явно в горизонтальной, а не в вертикальной плоскости. В двадцать семь лет он все еще продавал газеты по воскресеньям и жил в маленькой комнатке в пансионе.

Пока Леммле медленно шел ко дну, один его знакомый получил работу в магазине одежды в Висконсине и предложил Леммле присоединиться к нему. Он начал счетоводом. Через двенадцать лет он ушел, но будучи уже менеджером Оклахомского филиала. В это же время он женился (на племяннице немца, владельца фирмы), у него родилась дочь Розабель. И все же в канун своего сорокалетия Леммле затосковал. Похоже, жизнь не задалась: ни уважения начальства, ни признания заслуг. Сказывалось отсутствие и того, и другого и отсутствие денег — прежде всего. Так что Леммле решил отправиться в Чикаго, где располагалась штаб-квартира компании, и обратиться лично к Сэму Стерну, который, как-никак, приходился дядей его жене.

Хотя подробности встречи «бедного родственника» с боссом неизвестны, понятно, что она стала самым значительным событием, определившим дальнейшую жизнь Леммле. Его биограф рассказывает: «По какому-то пустяковому поводу Стерн затеял с Леммле ссору и начал на него кричать». Леммле заявил, что уходит. Стерн отставку принял. Леммле был потрясен. «Он сел в поезд и всю ночь провел без сна, пытаясь разобраться в жуткой путанице своих мыслей и чувств. Через несколько часов весь город будет знать о том, что Карла Леммле уволили!»

Расстроенный Леммле обратился за советом к единственному человеку, которому доверял, — Роберту Кочрейну: Кочрейн был одним из партнеров в Чикагском рекламном агентстве. С Леммле они лично никогда не встречались, к тому же Кочрейн был намного моложе, но Леммле несколько раз обращался к нему в письмах за советом, и Кочрейн всегда отвечал. Ответил и теперь. «Не будьте рабом жалованья, — призывал он Леммле. — Если вы собираетесь чего-то добиться, начинайте, пока вам еще не исполнилось сорок, пока вы еще не потеряли вкус к переменам и желание проявить себя. Начинайте новое дело, начинайте прямо сейчас!» Для Леммле это было чем-то вроде откровения. Он читал и перечитывал письмо, потом показал его жене. Он почувствовал, что может так и остаться неудачником, если не решится резко сломать свою жизнь — немедленно, без колебаний.

11 Зак. 208

Две недели спустя низенький человек с редкими зубами и легким немецким акцентом предстал перед Кочрейном в Чикаго. Он сообщил, что ему удалось скопить около двух с половиной тысяч долларов и по совету Кочрейна он теперь искал небольшой магазин одежды, который можно было бы приобрести. Кочрейн был настолько обезоружен неожиданным визитом Леммле и его наивной верой в него, Кочрейна, что согласился навести кое-какие справки. А Леммле тем временем отправился на самостоятельные поиски.

Существует несколько версий того, как Карл Леммле попал в кино. Одну из них предложил он сам. «Я отправился в Чикаго подписать контракт на покупку дешевого магазинчика, — рассказывал он журналистам. — Однажды вечером заглянул в плохонький кинотеатр. Фильмы рассмешили меня, хотя были они очень коротенькими, да и изображение все время дергалось. Мне они понравились, как и другим зрителям. Я сразу понял, что хочу заниматься кино. «Смешное кино — вот что мне нужно! — сказал я себе. — Бери со зрителей деньги и смеши их! Ведь каждый хочет повеселиться...» По дороге назад в отель я начал строить планы, а на следующий день узнал все, что возможно, об этом бизнесе. Через три недели после того, как я посмотрел эти забавные фильмы, у меня уже был собственный кинотеатр на Милуоки авеню в Чикаго».

Согласно другой версии, Леммле считал кино игрушкой, пока не прочитал о нем в газете длинную статью. «Публикация навела меня на мысль отправиться в Чикаго и выяснить все самому. То, что я там увидел, убедило меня, что кино — серьезный бизнес, который к тому же мне нравится». «Я был в Чикаго, когда мистер Леммле в первый раз увидел кинотеатр, — вспоминал позднее один из его подчиненных. — Владелец кинотеатра рассказывал мне, как Леммле аккуратно пересчитывал количество зрителей, приходивших на каждый сеанс, как прикидывал, сколько денег они оставили в кассе».

Цифры произвели на Леммле большое впечатление, но не все разделяли его оптимизм относительно перспектив кинематографа. Даже Кочрейн пытался его отговорить. Друзья были «поражены, шокированы, оскорблены решением Леммле», да и сам Леммле признавал, что «в Соединенных Штатах почти все относились к кино так же, как и я до того, как стал владельцем кинотеатра, — иными словами, как к игрушке или сенсационному техническому изобретению, кинетоскопу». В этом, на самом деле, и крылась одна из причин, позволивших евреям, подобным Леммле, занять в кинобизнесе ведущие позиции. Крупные финансисты, уважаемые люди с подозрением относились к кино — с экономической точки зрения считали его причудой, с нравственной — чем-то неприличным.

Что до нравственной стороны вопроса, то в феврале 1906 года, когда Леммле открыл свой первый кинотеатр, реформаторы уже бичевали кино за его разлагающее влияние, особенно на детей. Да и сами кинотеатры — темные, тесные, «располагающие к интимности» — по их мнению, подталкивали к греху. И если большинство владельцев игнорировали или высмеивали подобные обвинения, то для Леммле они имели существенное значение. Свой кинотеатр он назвал «Белый фронт». Он хотел, чтобы в сознании граждан возникал образ столь чистый и непорочный, что отец без колебаний привел бы в кино всю семью. Он заботился о том, чтобы посещение кинотеатра было приятным развлечением: летом на кинотеатре даже висела афиша: «Самый прохладный из пятицентовых кинотеатров в Чикаго».

Работали в кинотеатре в основном члены семьи Леммле. Его сводный брат Морис Флеклс перестроил бывший магазин и превратил его в кинотеатр. Прочие члены семьи проверяли билеты и убирали в зале. Со стороны Леммле нанял только киномеханика и менеджера, чтобы тот ввел его в курс дела. «Белый фронт» вмещал двести четырнадцать зрителей. Типичный сеанс продолжительностью двадцать минут включал пять короткометражных фильмов и две песни. Поскольку программы крутились безостановочно, поток монеток не иссякал. В обычные дни Леммле получал сто восемьдесят долларов, в хорошие — до ста девяносто двух. Это означало, что количество зрителей доходило до четырех тысяч. Два месяца спустя он открыл второй кинотеатр. Здесь за вход брали десять центов, поскольку и зрители здесь были более состоятельными.

Обычно приятно прослеживать уверенную траекторию успеха, но в случае с

Леммле, как и в случае с самим кино, успех пришел буквально за одну ночь, а потом Счастливчик попал в водоворот событий, каждое из которых преумножало его триумф. Когда прокатчик — человек, который давал в аренду киноленты владельцам кинотеатров, — не выполнил условий соглашения, киномеханик предложил Леммле самим в складчину приобрести фильм. Они так и сделали: купили старую киноленту студии «Пате» под названием «Мечта ловца жемчуга». После того как Леммле прокрутил ее у себя, он стал давать ее в аренду владельцам других кинотеатров.

И снова случайное начинание переросло в небольшое дело, и уже к октябрю, просто покупая и давая в аренду случайно попавшие к нему фильмы, Леммле создал полноценную биржу, которая приносила даже больший доход, чем его театры. На следующий год он продал долю биржи своему наставнику Роберту Кочрейну, и вместе они начали наступление на Средний Запад. Когда в Чикаго местные поборники сухого закона позакрывали салуны, Кочрейн и Леммле предложили каждому владельцу подобного заведения переделать его в кинотеатр. Двести из них прислушались к совету, и биржа Леммле с радостью предоставила им свои фильмы. Дело росло так стремительно, что «Леммле филм сервис» было постоянно тесно в своей штаб-квартире: только за первый год они переезжали три раза. А уже через два года Леммле открыл филиалы в Миннеаполисе, Демойне, Омахе, Мемфисе, Солт-лейк-сити, Портленде, Виннипеге и Монреале. К 1909 году Леммле стал крупнейшим прокатчиком в Америке. К 1911 году компания настолько разрослась, что Леммле пришлось перевезти семью в Нью-Йорк, дабы быть поближе к центру событий.

Трудно сказать, в какой степени он обязан своим успехом счастливому случаю, а в какой — продуманному плану, но для деятельности Леммле момент был явно в высшей степени благоприятный. Никельодеон Гарри Дэвиса, бывший склад, в котором разместили штук сто-двести стульев и показывали только фильмы, открылся в Питтсбурге всего за три месяца до «Белого фронта» Леммле. Раньше фильмы крутили в задних комнатах аркад или в водевилях, когда зрители уже направлялись к выходу. Но никельодеон стал явлением, дал рождение общенациональной киномании. Кто-то подсчитал, что для рентабельности «средний никельодеон каждую неделю должны были посещать четыре тысячи человек. Значит, с учетом всех никельодеонов это число составит шестнадцать миллионов в неделю или более двух миллионов в день. И это только для того, чтобы покрыть расходы — без прибыли».

С колокольни «высокой культуры» кино вообще не считалось искусством. Тогда еще не было звезд, ничье имя не возникало на экране раньше названия фильма, хотя у зрителей постепенно стали появляться любимцы и любимицы, которым они давали свои прозвища. Именно так «девушка с кудряшками» Мэри Пикфорд превратилась в важную приманку. Эстетику первых фильмов определял театр. Камера располагалась как бы на самом удобном месте в партере и редко перемещалась.

Кино идеально подходило новому рабочему классу и иммигрантам, причем как с точки зрения тех, кто смотрел фильмы, так и с точки зрения тех, кто их крутил. Леммле, сам тоже необразованный иммигрант, вполне соответствовал роли популяризатора демократического искусства. Он не только творил доступную культуру, альтернативную утонченной культуре высших классов, но и руководствовался глубокой личной заинтересованностью. Он создавал финансовую империю, призванную придать смысл его бесцельной жизни. Леммле, которому не удалось проникнуть даже в низшие круги американских промышленников, теперь возглавлял огромную компанию, хозяйничал на рынке — рядом с ним были аутсайдеры и изгои, неофиты, подобные ему самому. Они и станут его армией в войне, которая начнется, когда евреи захватят киноиндустрию.

В конце весны 1908 года Томас Алва Эдисон обратился с предложением к восьми крупнейшим кинопродюсерам Америки. Эдисон был не только изобретателем, но и бизнесменом. Он безжалостно сражался за право присваивать себе лавры автора того или иного изобретения вне зависимости от того, принадлежало оно ему или нет. Так он годами утверждал, что изобрел кинокамеру и кинопроектор, и подкреплял свои претензии дорогостоящими судебными процессами против всех остальных претендентов. Компания Эдисона, производив-

шая камеры и проекторы, была к тому же одним из крупнейших кинопродюсеров. И вот теперь он предлагал новый план — монополизацию кинодела. Создавалась Патентная кинокомпания, которая должна была брать процент с продюсеров за использование кинокамер, а с прокатчиков — за использование кинопроекторов. Более того, они заключили соглашение с крупнейшим производителем кинопленки «Истмен Кодак», согласно которому ни один кинопродюсер, не получивший лицензии, не имел права приобретать кинопленку. Переговоры завершились к декабрю, а в январе компания Эдисона объявила, что существующему попустительству в кинопромышленности будет положен конец.

Хотя Леммле и возмутила надменность Эдисона, он все же получил лицензию от Патентной компании, а потом в течение трех месяцев раздумывал, должен ли он подчиниться Эдисону. 12 апреля он дал ответ. Он будет и дальше работать, только без лицензии Патентной компании. Фильмы он будет покупать в Европе, которая лежала вне юрисдикции компании, или у тех продюсеров, которые рискнут бросить ей вызов. Определив свою позицию, они с Кочрейном начали активно разъяснять ее в газетах, убеждая других последовать их примеру.

Отклики не заставили себя ждать. Всего через несколько недель после начала борьбы с Эдисоном Леммле сетовал, что его буквально завалили восторженными письмами и телеграммами, в которых поздравляли с тем, что он стал «независимым». «К «Леммле филм сервис» успех пришел буквально за одну ночь, — вспоминает один из служащих. — Нас потрясло, что призыв поддержать начатую Леммле компанию за независимость нашел такой отклик. Дела наши шли неровно, и если неделю назад мы продавали по одной программе в каждый город, то через неделю мы поставляли в три, четыре, пять раз больше». Вот тогда-то Леммле и дал себе прозвище Счастливчик.

«Трест», как Леммле окрестил компанию Эдисона, не сдался без борьбы. Они решили, что раз прокатчики не хотят получать лицензии, к рукам придется прибрать самих прокатчиков. В феврале 1910 года было объявлено, что «Трест» создает свою прокатную фирму под названием «Дженерал филм кампани». Началась скупка, а когда нужно, то и выживание, и запугивание существующих прокатных компаний. Только на долю Леммле пришлось двести восемьдесят девять судебных разбирательств общей стоимостью триста тысяч долларов. Целью подобных действий было заставить «независимых» подчиниться, но вместо этого ставки возросли, а «независимые» осмелели. В 1908 году «Трест» практически обладал монополией на фильмы. К 1912 году «независимые» отвоевали себе половину рынка и были готовы к созданию собственной монополии.

Тут сыграли роль несколько факторов: неспособность «Треста» добиться выполнения его указов, нахальное обращение с клиентами, недостаток солидарности в его же собственных рядах. Но главная причина того, что Эдисон и его сподвижники лишились гегемонии, заключалась в неверной оценке ситуации. Они, видимо, так и не поняли, что дело не просто в экономической борьбе и в том, кому достанутся барыши в новой кинопромышленности. Речь шла одновременно и о противостоянии поколений, о борьбе культур, мировоззрений и даже, до некоторой степени, религий. «Трест» состоял в основном из пожилых белых англо-саксонских протестантов, которых с кинопромышленностью связывало лишь то, что они изобретали, предоставляли деньги на разработку или производили какую-то киноаппаратуру. Кино для них так навсегда и осталось технической новинкой. «Независимые» же были представлены в основном евреями и католиками, которые начинали с открытия кинотеатров. Для них, аутсайдеров, борющихся с истеблишментом, кино всегда будет чем-то более значительным, чем просто новинка, для них оно будет средством добиться признания и забыть о неудачах. Во время сражения с «Трестом» Леммле сказал, что «борется за свою жизнь», и этим выразил всю серьезность схватки.

Хотя поначалу Леммле (как и большинство «киноевреев») не помышлял о производстве фильмов, со временем ему становилось все труднее добывать необходимое количество картин в Европе, да и качество их не всегда было удовлетворительным. Само собой напрашивалось решение — делать собственные фильмы. К такому выводу он пришел осенью 1909 года. Это был не столь уж крутой поворот, как могло показаться на первый взгляд. Тогда производство

фильмов не требовало ни больших материальных затрат, ни особых технических знаний: нужна была лишь камера да лаборатория. Заниматься этим мог практически кто угодно — достаточно было знать, как зарядить пленку в камеру, установить свет и крутить рукоятку. Актеров можно было найти подешевке, часто приглашались непрофессионалы с улицы. Что же до сюжета, то фильмы тогда были настолько коротки, что их можно было сочинять просто по ходу дела.

Оставалось два весьма неприятных обстоятельства. Первое — это преследования со стороны «Треста», чьи «ребята» наезжали на всякого, кого подозревали в недозволенном использовании патентованной кинокамеры. Чтобы помешать им, Леммле применял отвлекающие маневры. Настоящую камеру он прятал в повозке или фургоне для мороженого, а другую, которая якобы не нарушала установленных Эдисоном ограничений, располагал у всех на виду. Как-то раз, когда команда «Треста» нанесла неожиданный визит на съемочную площадку, Леммле и Кочрейну пришлось схватить камеры и провести ночь в подвале студии. В 1911 году, чтобы избежать преследования со стороны «Треста», Леммле отправил всю свою съемочную группу на Кубу, но всем хотелось домой, да и влажность досаждала не меньше «ребят» Эдисона. Уже через несколько недель они вернулись в Нью-Йорк и снова практиковались в маскировке.

Второй проблемой была нехватка кинопленки. Эксклюзивный договор Эдисона с «Истмен Кодак» не давал возможности «независимым» покупать пленку. Единственной альтернативой были поставки из Европы, но спрос намного превышал предложение. «Мы садились у дороги и ждали, когда появится фургон с пленкой, — вспоминает один из сотрудников Леммле. — У каждой независимой лаборатории была такая команда, и как только показывался фургон, все бросались к нему, хватали пару коробок с пленкой и мчались назад в лабораторию». Направо-налево заключались договора с импортерами пленки, с посредниками, которые «отмывали» кодаковскую продукцию. «Независимые» процветали.

Гарри Кон со старлетками «Коламбии»

Леммле активно разворачивал производство, явно стремясь, чтобы его фильмы отличались от картин «Треста» Эдисона. Прокатчикам он сулил «величайшие фильмы, которые когда-либо знала Америка». Первой его работой был шестнадцатиминутный фильм по поэме Лонгфелло «Песнь о Гайавате». Объявляя премьеру 25 октября 1909 года, Леммле писал: «Все со всех сторон меня торопили, но я неизменно отвечал: «Никаких сырых, недоделанных фильмов я выпускать не стану!»

Леммле не был новатором в области эстетики, но теперь он продавал фильмы, как когда-то продавал одежду. Предвидя появление «Феймос плейерз» Цукора, он стремился поднять уровень актерской игры, привлекая театральных исполнителей. Его примеру последовали почти все независимые. Он был одним из первых, кто начал переманивать актеров у конкурентов, а потом представлять их как звезд. Так было с актрисой-ребенком Мэри Пикфорд. И снова почти все последовали его примеру, и поток актеров и режиссеров, устремившихся к славе и большим прибылям и покинувших «Трест», послужил еще одной причиной краха Эдисона.

Одной из первых звезд, которых Леммле переманил у Эдисона, была Флоренс Лоренс, известная публике просто как «девочка с «Байографа» — по названию студии, где она работала. После того как соглашение с Леммле было подписано — но до того, как об этом стало известно, — в прессе появились сообщения о том, что бедняжка исчезла, и публике были предложены разные версии: похищена, убита, погибла под колесами трамвая. Слухи, естественно, возбудили большой интерес, который и подогревался до тех пор, пока в один прекрасный день она не «воскресла» — уже на службе у Леммле. Тот утверждал, что слухи распустил «Трест», стремясь дискредитировать его, однако многие утверждали, что это была прекрасно срежиссированная Робертом Кочрейном рекламная кампания. До такой выходки косный «Трест» никогда бы не додумался.

К 1913 году Леммле стал влиятельной фигурой с годовым доходом в сто тысяч долларов и состоянием, оценивавшимся в миллион. Почти никто из конкурентов не обвинял его в надменности, свойственной «Тресту». Вот почему с ним охотно объединялись: в мае 1910 года Леммле с группой «независимых» сформировал новую прокатную компанию. Она вскоре распалась, но партнеры и их лидер не намерены были сдаваться. Два месяца спустя Леммле и его соратники объявили о создании новой фирмы. Когда от Леммле стали настойчиво требовать ее название, он, по рассказу одного из очевидцев, задумчиво посмотрел в окно. «Есть название, — сказал он, а потом сделал паузу, чтобы привлечь всеобщее внимание. — «Юниверсл». Ведь чем мы занимаемся? Мы производим универсальное развлечение для Вселенной». После собрания кто-то поинтересовался, как его осенила эта идея. Маленький гигант улыбнулся своей знаменитой мальчишеской улыбкой и ответил: «Я смотрел в окно, а по улице в это время проезжал фургон, на крыше которого было написано: «Универсальный крепеж для труб».

Вскоре между партнерами, основавшими «Юниверсл», началась свара. На сей раз речь шла о власти. На руководящие позиции претендовали две фракции. Первую возглавляли Леммле и Роберт Кочрейн, вторую — продюсер Пэт Пауэрс. Дело доходило до того, что когда одна фракция являлась проверить бухгалтерские книги корпорации, другая выбрасывала их в окно — прямо в руки поджидавшему сотруднику. Однажды Леммле даже послал «ребят» захватить студию конкурирующей группировки. Последовавшая за этим борьба была столь жестокой, что пришлось вызвать полицию. Когда же в 1915 году страсти улеглись, Леммле уже твердо стоял у руля «Юниверсл», собирался открыть самую современную и самую большую по масштабам производства студию в Америке и превозносился в прессе как «практически неизвестный человек, ставший Королем киноиндустрии». С этого момента евреи получили контроль над кинематографом.

Леммле командовал битвой против «Треста», в то время как независимых боевиков сплачивал неутомимый, скандальный и нахальный тип. Он пользовался такой репутацией, что «независимые», когда им нужен был свой представитель

в какой-нибудь «драке», звали именно его, Уильяма Фокса, потому что он «умел орать громче всех».

Фокс родился в Венгрии, в Нью-Йорк его привезли, когда он был еще ребенком. На новом месте отец проявил себя как человек непоседливый, безответственный, зарабатывал он не более тысячи долларов в год, и в конце концов юному Уильяму пришлось взвалить на свои плечи финансовые заботы о семье. Мальчишкой он продавал печную сажу; потом — мятные конфетки пассажирам экскурсионных лодок и отдыхающим Центрального парка.

В одиннадцать лет он ушел из школы, а в тринадцать, прибавив себе пару годков, уже был мастером в ателье. Однако ему не нравилась роль кормильца, и неприязнь к отцу росла с каждым днем. «Отец был совершенно счастлив, — писал Фокс. — Ему было наплевать, есть ли у него работа. Он ни о чем не беспокоился. Когда я приходил домой и сообщал ему, что мясник и булочник отказались давать нам в кредит, он заверял меня, что завтра все будет хорошо или что мясник и булочник скорее всего передумают».

Молодой Фокс придерживался иной точки зрения. Он был одержим успехом. Еще подростком он так формулировал свою стратегию: «Я отказывал себе в каждом пенни, рассуждая, что если я намерен добиться успеха, то мне понадобятся деньги. Мне нужен был капитал». К двадцати годам он скопил достаточ-

Джек Уорнер (в центре)

но, чтобы вложить деньги в небольшую собственную компанию, которая занималась проверкой и подготовкой рулонов материи для изготовителей одежды. На волне популярности готового платья он, по его утверждению, скопил за два года около пятидесяти тысяч долларов.

Эмоционального и тщеславного Фокса всегда влек к себе шоу-бизнес. Он даже сам пробовал выступать в водевилях вместе с другом, исполняя комические номера и танцы и получая десять долларов за вечер. Так что решение вложить деньги в индустрию развлечений не было полной неожиданностью, хотя остается неясным, когда именно он его принял. Так или иначе, в 1903 году Фокс вместе со своим знакомым приобрел аркаду и после реконструкции открыл на втором этаже кинотеатр на сто пятьдесят мест. Через шесть месяцев партнер продал ему свою долю, заявив, что у него душа не лежит ни к этому бизнесу, ни к тем людям, с которыми приходится иметь дело. Фокс не сдался и, как и Леммле, вскоре нажил небольшое состояние. Посетителям он давал сдачу мелкими монетками, а выходить зрителям приходилось медленно, через одну узкую дверь, и шли они мимо различных игровых автоматов. Мало кто мог не уступить соблазну. Таким образом он уже за первый год заработал сорок тысяч долларов — при том, что вложил всего десять.

Но Фокса интересовали не только вложения капитала. Как и Цукор, он занимался пересозданием самого себя. Кино стало для него олицетворением этого процесса рождения нового Уильяма Фокса: непризнанное постепенно получало признание. Примером может служить театр бурлеска, который Фокс приобрел в 1906 году в Бруклине. Местные жители прозвали его Задницей, а на местные строительные агентства состояние здания производило столь тяжкое впечатление, что Фоксу не сразу удалось получить разрешение на его реконструкцию. Пока шли ремонтные работы, Фокс занялся привлечением на свою сторону жителей округи, решив воздействовать на их чувства — что у него прекрасно получалось, потому что их чувства мало чем отличались от его собственных. Он пустил слух, будто театр называют Задницей, потому что некто считал «задницами» обитателей этого района. Он призывал жителей встать на защиту своей поруганной чести, хотя на самом-то деле поругана была честь театра, а не их. В день премьеры десять тысяч людей вышли на улицы с плакатами. С тех пор про Задницу никто больше не слышал. Театр стал семейным. Вскоре он уже приносил сотни тысяч долларов.

«Человек, у которого есть семья и который зарабатывает по двенадцать-пятнадцать долларов в неделю, не может себе позволить платить по два доллара за билет в театр, — говорил журналистам Фокс. — Что же он в этом случае делает? Я вам скажу. Он стоит у стойки бара, пока не напьется, а потом идет домой и дерется с женой. По крайней мере, прежде было так». Фокс додумался до новшества. Помня, как сам он жаждал развлечений и как не мог себе этого позволить, он решил сочетать кино и водевиль по «доступной цене» — пятьдесят центов за самые дорогие места, десять — за самые дешевые. (Этой же формуле последует Марк Лоев.) Если аркады сделали его состоятельным человеком, то через несколько лет сочетание кино и водевиля сделало его миллионером, владельцем более десятка кинотеатров, разбросанных по всему Нью-Йорку.

Фокс понял, что посетителей привлекали не столько водевили, сколько фильмы. «В прошлом году я разослал зрителям десять тысяч карточек с просьбой указать, какая часть программы им более всего понравилась, — говорил он в 1912 году. — 55 процентов высказались в пользу кино. Примерно в равной мере интересуют комические сценки и «чувствительные зарисовки». Образовательные фильмы, показывающие жизнь в разных странах, рассказывающие о цивилизации, о промышленном прогрессе, привлекают внимание в основном в бедных районах. Но повсеместно зритель идет не столько на водевили, сколько на фильмы. Единственное объяснение, которое приходит мне в голову, заключается в том, что кино, вероятно, воплощает американское представление о скорости, активности, энергии».

Фокс сделал ставку на кино. Он, как и Леммле, понял, что должен открыть биржу, покупая и затем давая в аренду кинокартины растущему числу владельцев кинотеатров. В 1907 году он основал свою компанию. Этот шаг в конце концов приведет его, так же как и Леммле, к столкновению с «Трестом».

«Трест» начал скупать биржи. Устоять удалось немногим, и одним из них был Уильям Фокс. По природе своей Фокс был борцом, а по психическому опыту — параноиком. Он создал собственную демонологию, в которой адвокаты были «рептилиями», а банкиры — «стервятниками», он считал, что его, еврея, будут всю жизнь эксплуатировать и пытаться уничтожить неевреи. Угрозы «Треста» лишь подтверждали его опасения.

Поначалу Фокс пытался сотрудничать с организацией Эдисона, и приобрел лицензию, но когда ему предложили продать биржу, он запросил астрономическую цену в семьсот пятьдесят тысяч долларов. «Трест» отказался. Потом под предлогом, что Фокс якобы незаконно показал лицензионный фильм в доме терпимости, администрация отозвала его лицензию. Фокс в ответ устроил ловушку. Он обратился в «Трест» и сказал, что передумал, что согласен продать биржу всего за семьдесят четыре тысячи. Руководство, в предвкушении выгодной сделки, тут же возобновило его лицензию. Тогда Фокс захлопнул капкан. Он сказал, что снова передумал и не продает свое дело.

Со временем у Фокса появились влиятельные друзья в политических кругах, которые помогли ему подать в суд на «Трест». Трудно сказать, сыграл ли здесь Фокс какую-то роль, но 15 августа 1912 года президент Тафт издал антимонопольный закон. В один день «Трест» лишился законного обоснования своей позиции, а ряды «независимых» начали бурно пополняться.

Фокс же, пока шла вся эта юридическая война, начал, подобно Леммле, сам производить фильмы в Нью-Йорке. Его цели не ограничивались просто прибылью. Занятие кино для него было чем-то вроде продвижения по социальной лестнице. «Когда я активно занялся продюсерской деятельностью, — заявлял он в 1915 году, — я руководствовался двумя мотивами. Бизнес — это понятно. Но была и другая, не менее важная причина. Те так называемые художественные

Джек Уорнер дает автограф

фильмы, которые я, как мог, старался выбирать для своих кинотеатров, не отвечали моим представлениям о наивысшем стандарте кино. Поэтому, пытаясь воспитывать своих зрителей, а также видя, что на действительно хорошие фильмы существовал огромный спрос, я решил сам заняться продюсированием кинопроизводства... Я считал, что публика ждет фильмы по мотивам классических литературных произведений с участием знаменитых театральных актеров». Годы спустя Фокс добавлял: «В 1912 — 1913 годах у меня уже было около пятисот тысяч долларов, и я стремился их куда-то вложить. Я осознал, что в жизни есть вещи поинтереснее, чем добывание денег. Мне гораздо больше хотелось, чтобы мое имя стало синонимом всего лучшего в индустрии развлечений». Под этими словами могли бы подписаться едва ли ни все голливудске евреи.

Фокс купил поместье, которое назвал «Фокс-холл». Хозяин «Фокс-холла» стал диктатором по отношению к своим братьям, сестрам, собственной семье: он настойчиво пытался переделать их по образцу неевреев, требовал беспрекословного подчинения. Все подвергалось его инспекции — платья, манера выражаться и вести себя, работа. Члены семьи страшно боялись навлечь на себя гнев Уильяма. «Помню, как мама целую неделю писала благодарственную записку, — вспоминает дочь младшей сестры Фокса. — Записка должна была быть написана в нужном тоне, выражать достаточную степень благодарности, но не быть слишком подобострастной. Одно-единственное слово могло обидеть Короля. Впасть в немилость у Короля было очень легко, и тогда неприятности тебе были обеспечены».

Неприятности означали потерю содержания, а это было очень серьезно, ведь женщины в семье Фокса не работали. Считалось, что им этого делать не положено, он ничего подобного не допускал, потому что это не сочеталось с новым образом жизни семейства. Фокс позаботился о том, чтобы у всех мужей и братьев были синекуры, за которые он платил. В семье не было места ни одному мужчине, кроме него самого. Но ничто не давалось даром, он всегда требовал отчета. «Моя мама не была деловым человеком. Она была актрисой, — вспоминает его племянница. — Квитанции она хранила в коробках из-под туфель, но все равно никогда не могла ничего найти. Это было ужасно. Она, бывало, стояла, обливаясь слезами: «Брат Билл приезжает! Посмотри вон в той коробке!» Такая жизнь была ужасна. И все равно она его любила. Они часто сидели часами, держась за руки, как влюбленные, и мама смотрела брату в глаза».

Фокса можно было вытащить из трущоб, но несмотря на всю его претенциозность, полностью вырвать трущобы из Фокса оказалось невозможно. Он страшно стеснялся своей внешности, особенно плохо работавшей левой руки, которую на людях всегда засовывал в карман. Он изо всех сил пытался скрыть свою лысину, пока наконец не понял, что это бесполезно. Он сознавал, что ему не хватает образования, хороших манер, лоска, он боялся в разговоре допустить неправильное выражение, неподходящее слово.

Ощущение неполноценности выражалось и в другом. Фокс был страшно недоверчив, что часто принимало формы высокомерия и вспыльчивости. По-настоящему верил он лишь в судьбу: с предрассудками следовало считаться. Это не было религиозным чувством, скорее, наивной верой в провидение, с одной стороны, и нумерологию — с другой. Дружелюбного мясника, который продлил кредит его семье и которому сам он впоследствии помог, он считал доказательством божьего промысла. «Вы хотите убедить меня, что Бог не внушал мяснику мысль продать мне мясо, зная, что потом о нем позаботятся? — говорил он своему биографу Эптону Синклеру. — Какая бы беда ни стряслась со мной, мне всегда было очевидно, что выкарабкивался я не собственными силами, а благодаря господу Богу».

Что же касается нумерологии, то Фокс утверждал, что все хорошее, как и все плохое, связано в его жизни с цифрой «три». В его жизни было три этапа. Три главных деловых решения. Три смертных врага. Он даже свадьбу назначил на 1 января 1900 года, свой день рождения, поскольку это означало, что в один день произойдут три счастливых события. Его жена Ева говорила, будто обладает сверхъестественными возможностями, а сам Фокс утверждал, что может читать мысли другого человека.

Самым же сильным чувством, оставшимся у него с детства, как и у многих

голливудских евреев, был страх. Все, чего они нечеловеческим трудом добились, можно было легко потерять: именно временность успеха заставляла их действовать. Фокс был трудоголиком. Он хвастался, что «Фокс филм корпорейшн» — бизнес одного человека. За всем он следил лично — от фильмов, которые производила его компания, до кинотеатров, которые она строила, и курса валют в странах, с которыми она вела дела. Это было отчаяние, рожденное незащищенностью, но для становления кино, совпавшего со становлением новой социальной группы в среде американских иммигрантов, это отчаяние оказалось важным созидательным фактором.

«Я никогда не забуду день, когда в газете впервые опубликовали фотографию Карла с подписью «Киномагнат», — вспоминает Роберт Кочрейн. — Леммле злорадно показал ее мне и с широкой ухмылкой воскликнул: «Я же говорил, что заставлю их признать меня!» То, что его считают магнатом, было восхитительно, но не меньшее значение имела победа, тот факт, что он-таки добился при-

Дэррил Занук
и Рин Тин Тин

знания. «Он совершенно не стеснялся себя рекламировать, — вспоминает его племянник Макс. — Он постоянно распространял свои фотографии, истории о себе. Все всегда были в курсе того, что делает Карл Леммле».

Даже его родная деревушка Лауфейм. Каждый год Леммле отдыхал на курорте в Карлсбаде и всегда заглядывал в Лауфейм, где велел переделать третий этаж дома, в котором прошло его детство. Там он изображал Щедрость. После первой мировой войны он посылал туда еду, муку, колбасу, материально помогал десяткам обитателей деревни, которые решили эмигрировать в Америку. Жители, в основном евреи, к которым он проявлял особенное расположение, были ему благодарны. Его ежегодный приезд в деревню торжественно отмечался обедом и собранием в местном пабе, где он принимал старых друзей и выслушивал их дифирамбы. «Его любили, — вспоминает зять Карла Стенли Бергерман. — Вся еврейская община приходила поклониться замечательному филантропу». Позднее именем Леммле была назвала деревенская улица.

Летом 1926 года Леммле отправился в свой обычный круиз в Европу и в первый же день заболел. «Ему стало плохо, едва мы покинули гавань, — вспоминает племянник Уолтер. — Судовой врач не знал, оперировать или нет... Все плавание он провел в постели. Поставили диагноз: аппендицит. Когда состояние дяди Карла ухудшилось, стало ясно: аппендикс прорвался. Когда через четыре дня он добрался до Лондона, перспективы были весьма безрадостные». «Врачи отвели мне полчаса жизни», — рассказывал он репортерам несколько лет спустя.

После длительного выздоровления Леммле решил переехать из Нью-Йорка в Калифорнию. Будучи одним из первых крупных кинопродюсеров, он оказался одним из последних, перебравшихся из Нью-Йорка в Голливуд, куда в 20-е годы постепенно переместилось все производство. Дом, который он приобрел, принадлежал продюсеру и режиссеру Томасу Инсу, построившему его в 1922-м. Дом был приобретен за семьсот пятьдесят тысяч долларов у вдовы Инса. Там была гостиная размером тридцать на семьдесят футов, камин высотой в десять футов, гараж, в который можно было поставить восемь машин. Вокруг — тридцать один акр земли, на которых Леммле разместил ферму с утками, цыплятами и коровами. Для ухода за территорией были наняты пятнадцать садовников.

Инс назвал свой дом Dias Durados — «Долгие дни». Для Леммле это название приобретет немного трагический оттенок. Когда здоровье его ухудшится, а интерес к делам студии начнет угасать, он много времени будет тратить на игры. Он был азартным человеком — карты, скачки, очко, рулетка — во что именно играть, ему было безразлично. Хотя бы раз в неделю он играл в покер на большие ставки. Его партнерами бывали крупный киноделец Джозеф Шенк, владелец театра Сид Грауман, адвокаты Эдвин Лоеб или Сэм Барнетт, который занимался страховой политикой на «Юниверсл» и с годами стал близким другом Леммле. Когда кончалась игра в покер, он отправлялся на скачки или в казино (где однажды, говорят, проиграл тридцать тысяч долларов за один уик-энд) или же перебирался на пароме на корабль под названием «Рекс», стоявший на якоре неподалеку от острова Каталина, где снова играл.

«Он уезжал в субботу, а в воскресенье возвращался, — рассказывал его племянник Уолтер. — Если в понедельник утром он появлялся на студии, это означало, что все нормально. Если же нет, — значит, он проиграл и пытается как-то это восполнить. Тогда он возвращался во вторник. Мы спрашивали его секретаря Джека Росса, нашего доброго друга: «Ну, как у него дела?» Если его не было и во вторник, а появлялся он лишь в среду, мы просто не знали, что делать. Нужно было держаться от него подальше». Даже в Европу Леммле редко ездил без колоды карт.

«Он играл в карты, а его дочь считала, что он должен быть в постели к двенадцати, — вспоминает зять Стенли Бергерман. — Если он слишком сильно задерживался, то приходил домой, снимал ботинки внизу и в одних носках поднимался по каменным ступенькам к себе, чтобы дочь не услышала. Иногда она не ложилась и ждала его. Она очень его любила».

А тем временем сын Леммле, Карл Леммле младший, которому исполнилось семнадцать, пришел работать на «Юниверсл». Кругом открыто сплетничали, что когда в 1929 году ему исполнится двадцать один год, студия перейдет к

нему, и он, словно принц, взойдет на престол. Как оказалось, они были правы. «Младший всегда отличался умом, — хвастался газетчикам его отец. — Он без устали работает. Я никогда не видел, чтобы кто-то столь же целенаправленно стремился выполнить работу не просто хорошо, а лучше всех».

Не все разделяли эту точку зрения. «Младший читал сценарий, часто выделял в нем основное, — говорил один из работников студии, — и уничтожал его». Другому продюсеру, только что приехавшему из Европы, посоветовали не рассчитывать на работу в «Юниверсл». «Там теперь Младший заправляет, и если он чего-то терпеть не может, так это «великих» европейских продюсеров и режиссеров». Внутри «Юниверсл» тоже зрело недовольство. При Карле Леммле студия выработала политику производства программ, состоящих из нескольких фильмов с небольшим бюджетом, которые продавались прокатчикам сразу по нескольку штук. Младший вознамерился все изменить. Он верил в более крупные и престижные картины, но наталкивался на сопротивление отдела продаж «Юниверсл».

Чтобы разрешить спор, Карл Леммле нанял известного прокатчика Сола Лессера. После продолжительных переговоров Лессеру удалось дело уладить. Политика «программ» будет продолжаться, но Младший получит право на шесть-восемь крупнобюджетных постановок. Лессер уговорил Карла Леммле старшего отправиться в Нью-Йорк завизировать проект. Леммле поехал и неделю провел в отеле «Пьер». Вышел же он оттуда вовсе не для того, чтобы ратифицировать предложение Лессера. «Только тогда я узнал, — вспоминает Лессер, — что он без лишнего шума выбрал нового генерального менеджера вместо Фила Райсмана».

Передав бразды правления Младшему, Леммле назначил вторым человеком Стенли Бергермана. Замысел, вероятно, состоял в том, чтобы, подобно королю Лиру, разделить власть между членами своей семьи. Сын, смышленый, хоть и честолюбивый, будет стратегом. Добродушный и трудолюбивый зять Бергерман станет исполнителем. Но и последствия оказались в духе «Короля Лира». Когда во время Депрессии финансовое здоровье «Юниверсл» ухудшилось, Младший взвалил всю вину на Бергермана, затеяв свару не только на студии, но и в семье. Леммле был очень недоволен. В какой-то момент он так разозлился на сына, что выгнал его, а потом страшно страдал из-за того, что наделал, и всячески пытался вернуть сына.

Чтобы извиняться лично, Леммле был слишком горд, поэтому пригласил молодого чехословацкого продюсера Пола Конера, которому помог перебраться в Америку из Европы, и попросил его уговорить Младшего. Младший согласился. «Я у вас в долгу, — сказал Леммле Конеру с благодарностью. — Я отплачу вам сразу же, как вернусь на студию. У вас никогда не было контракта. Я его сделаю. И, как говорила моя дорогая матушка: «Молодой человек *может* умереть, старик *должен* умереть». Я устрою вам долгосрочный контракт с «Юниверсл», который защитит вас на случай, если со мной что-то случится».

Конер был в восторге. Леммле издавна придерживался политики не заключать контрактов (это одна из причин, по которой он никогда не мог удержать творческих людей). Несколько месяцев спустя Конер, с которым все еще не был заключен контракт, обедал с Престоном Стерджесом, когда проходивший мимо Фрэнк Орсатти обронил неожиданную новость: Леммле продал «Юниверсл».

Для Голливуда не было секретом, что уже некоторое время студия находилась в катастрофическом положении и руководство не могло предложить стратегию выхода из кризиса. Младший по-прежнему отстаивал идею более качественных постановок, что означало, что фильмов будет выпускаться все меньше и меньше, а сами они будут дороже. (Он предлагал сократить производство на 40 процентов.) Другие же бледнели при одной мысли об увеличении расходов, когда компания и так была в стесненных обстоятельствах, а отдел продаж с ужасом думал, что же произойдет, если придется продавать меньше товара. Леммле колебался.

К 1935 году ситуация стала отчаянной. Хотя Леммле, по крайней мере на людях, не терял уверенности, что сможет сохранить компанию. Но рисковать он не стал. Он заключил с Младшим долгосрочный контракт и удостоверился, что его будет соблюдать и новое руководство. Леммле было почти семьдесят, и

больше он не мог сопротивляться. 2 апреля 1936 года в руководстве «Юниверсл» произошли перемены, председателем правления стал британский финансист Чивер Каудин, президентом — старый партнер Леммле Роберт Кочрейн, а продюсер Чарлз Роджерс — вице-президентом, отвечающим, в первую очередь, за производство. Все связи Леммле порвались. Он не остался даже членом правления. Младший некоторое время проработал, но осенью тоже ушел со студии и стал «независимым» продюсером.

Что касается Леммле старшего, то уход на покой отразился на нем меньше, чем на других голливудских евреях. Он давно почувствовал, что доказывать ему больше ничего не нужно. Младший говорил: «Я не сомневаюсь, что он осуществил мечты своей жизни. Я уверен, что они сбылись. Одной из приятных прерогатив его положения была возможность встречаться с видными людьми». «Это ему очень нравится, — рассказывал Кочрейн. В 1920 году он даже начал собирать автографы, а к началу 30-х, когда уступил свое место Младшему, это стало его любимым занятием, правда, после азартных игр».

Коллекция Леммле хранилась в двух объемистых томах. В одном — его знакомые из сферы общественной жизни. Его он называл «Зал дружбы»; другой же, где были собраны автографы знаменитостей, он называл «Зал славы». Практически все видные фигуры соглашались на его просьбу — режиссеры, кинозвезды, президенты, монархи, актеры, драматурги, заправилы промышленности. Как и во всем остальном в его жизни, символичность была очевидна. Углубляясь в эти талмуды в своем поместье Dias Durados, он без сомнения чувствовал себя отмщенным. Он не потерпел поражения. Он не повторил безрадостный путь отца. Он проявил силу воли и смог осуществить задуманное. Даже удалившись на покой, Карл Леммле оставался великим человеком. В качестве доказательства у него были автографы самых влиятельных и самых знаменитых людей планеты.

Перевод с английского М.Теракопян

Продолжение следует

S U M M A R Y

Dmitry Bykov
Notes of a hostage
Reflections on spiritual situation in Russia, drawn by Sergei Govorukhin's film A VOROSHILOV LEAGUE SHOOTER.

Igor Mantsov
Death of a poet
Review of Alexandre Sokurov's MOLOCH (Russia-Japan-Germany).

Elena Kutlovskaya
Opposite of life
Review of TO DIE IS EASY by Alexandre Khvan (Russia).

Anjelika Artyukh
Metaphysics of a red tablet
Review of Andy & Larry Wachovsky's THE MATRIX (USA).

Alexandre Adabashian
Big-Mac in Dolby
Paradoxes of westernisation in Russia as seen by a man of cinema.

Valentin Chernykh
As Moscow was won
Moral problems of today.

Andrei Turkov
Amids celebration junk
Tabloid strips in editions of classics.

Sergei Kuznetsov
Takeshi Kitano: to catch Jakudza, or The end of violence
Portrayal of a prominent Japanese film-maker.

Alain Resnais
Trifles
Interview with maitre of nouvelle vague.

Lev Karakhan
Cannes-fiction
Analysis of the cultural trends displayed by the Festival.

Mikhail Trofimenkov
Sincerity
Survey of the French cinema of today.

Larisa Kalgatina
The charmed
Notes from Short Film International in Oberhausen.

Valentin Kurbatov
We returned another people
Notes from Festival Zolotoi Vityaz'.

Konstantin Ognev
Cinema season in India
Notes on one of the Indian film festivals.

Valentin Mikhalkovich
TV and schizophrenia
TV as analogous to schizophrenia as made itself clear in THE TRUMAN SHOW.

David Cronenberg
Language is a balance, and a film is a surprise.
Professional experience of the well-known director.

Yury Norstein
Snow on the grass.
A famous animator tells of his creative process.

Katharina Wenzl
Abstract photo-ready-made
Self-reflection of a German photographer making pictures in Moscow underground (Metro).

Yulia Pankratova
Dead season before the storm
TV-survey in June.

Jane Giles
UN CHANT D'AMOUR. Film-prisoner of censorship
Adventures of the only film made by Jean Jenet as a director.

Armen Medvedev
About cinema only
Next instalment of memoirs.

John Baxter
Stanley Kubrick. Biography
Fragments from a book about the passed away great film-maker.

Neal Gebler
An empire of their own
Excerpts from a book about great mogols of Hollywood.

16
29 НОЯ 1999
-24454
"Российская книжная палата" 1999 г.
Обязательный экземпляр

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян, Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина, Ирина Николаева

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kinoart@glasnet.ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 18.08.99. Подп. к печати 17.09.99
Формат бумаги 70 x 100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,25. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,62
Заказ 208. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10
Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92
Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

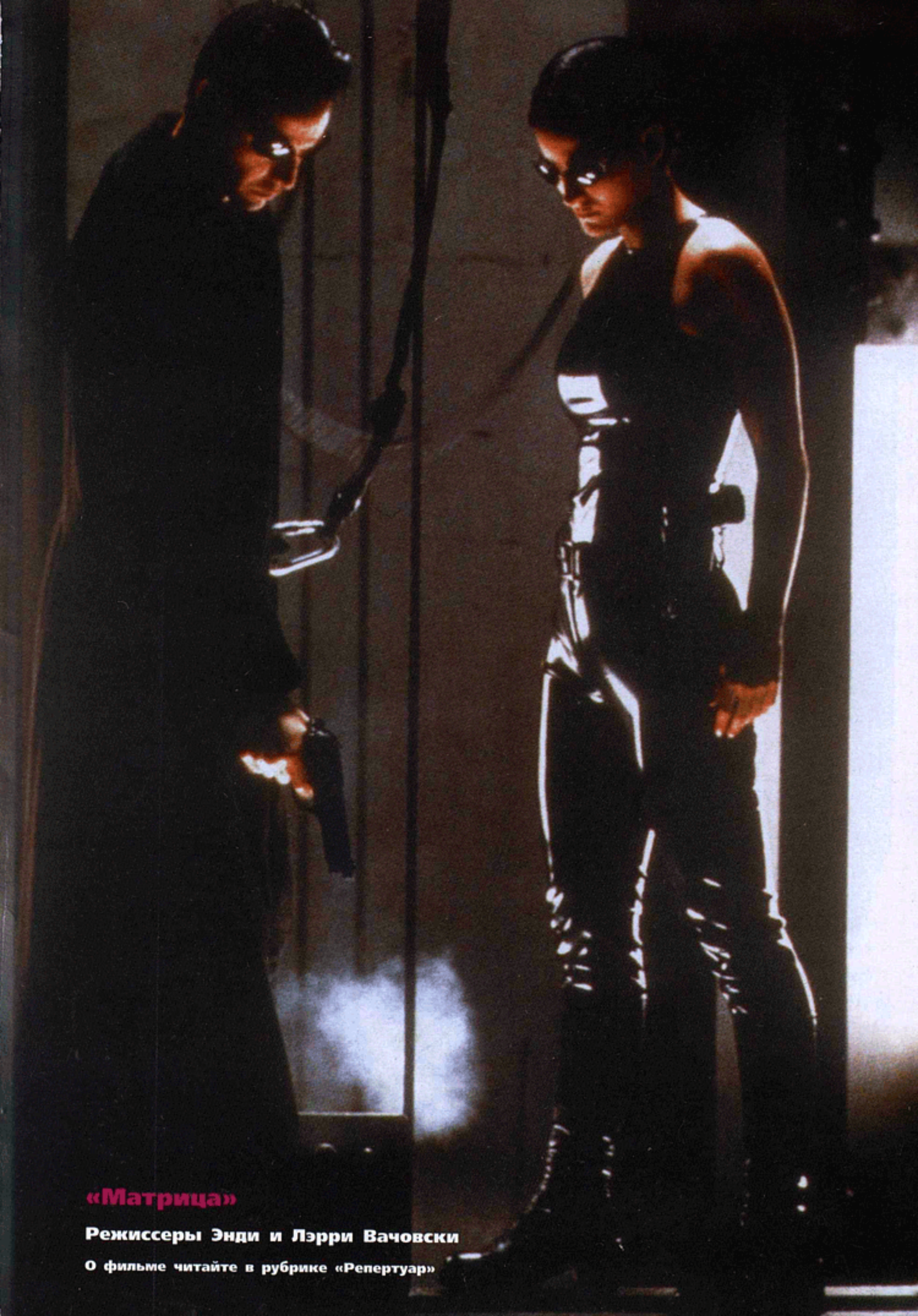
•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kinoart@glasnet.ru

© Журнал «Искусство кино», 1999

Библиотечная подписка на журнал осуществляется при поддержке института «Открытое общество»



«Матрица»

Режиссеры Энди и Лэрри Вачовски

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Ю.АРАБОВА, И.БАГРАТИОН-МУХРАНЕЛИ, Д.БЫКОВА, И.ЗОЛОТУССКОГО, Т.ИЕНСЕН, Д.КАРАСЕВА, Л.КАРАХАНА, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, И.МАНЦОВА, Л.МАСЛОВОЙ, С.МУРАТОВА, А.ПЛАХОВА, Е.СТИШОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, А.ТУРКОВА, В.ФОМИНА, В.ЧЕРНЫХА, П.ШЕПОТИННИКА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Сростки — юбилей В.М.Шукшина

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР» Владимира Хотиненко
«ЖАЖДА ЖИЗНИ» Кането Синдо
«РОЗЕТТА» Люка и Жан-Пьера Дарденнов
«КИКУДЖИРО» Такеши Китано
«ВСЕ О МОЕЙ МАТЕРИ» Педро Альмодовара
«ПЛЕНЕННЫЕ» Бернардо Бертолуччи
«МЕГАПОЛИСЫ» Микаэля Главоггера
«ЧАСТНЫЕ ХРОНИКИ. МОНОЛОГ» Виталия Манского

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

КИРА МУРАТОВА
СЕРГЕЙ ЮРИЗДИЦКИЙ
КРИСТИНА РИЧЧИ
ВЛАДИСЛАВ СТАРЕВИЧ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Московский кинофестиваль — конкурс
Новое народное кино
Стэнли Кубрик — «2001: Космическая одиссея»
Документальные дебюты

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ДЖОН БУРМЕН
ДЖОН ВУ

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Киберпроект в Сети

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Н.Морозова. Воспоминания о Ю.Дунском и В.Фриде
М.Мамардашвили — Н.Эйдельман. Лекция на Высших режиссерских курсах
Воспоминания Армена Медведева
Нил Гэблер. Голливудизм
Джон Бакстер. Стэнли Кубрик

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402
10